

0- 776950

*На правах рукописи*



**КОНДРАШОВА Ирина Игоревна**

**ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА И ИДЕЯ  
СИНТЕЗА В РУССКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ  
КОНЦА XIX-ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКОВ  
И ИХ ОСОБЕННОСТИ В ФОРМИРОВАНИИ  
МЛАДОПИСЬМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
СЕВЕРНОГО КАВКАЗА**

**10.01.01 – Русская литература**

**10.01.02 – Литература народов РФ**

**АВТОРЕФЕРАТ**  
**диссертации на соискание ученой степени**  
**доктора филологических наук**

**Майкоп – 2009**

Работа выполнена на кафедре литературы и журналистики Адыгейского государственного университета

**Научный консультант:** доктор филологических наук,  
профессор **Шаззо Казбек Гиссович**

**Официальные оппоненты:** доктор филологических наук, профессор  
**Бронская Людмила Игоревна,**  
доктор филологических наук, профессор  
**Чанкаева Татьяна Азаматовна,**  
доктор филологических наук, профессор  
**Тимижев Хамиша Тарканович**

**Ведущая организация:** Адыгейский республиканский институт  
гуманитарных исследований  
им. Т. Керашева

Защита состоится «28» мая 2009 г. в 10-00 часов на заседании диссертационного совета Д.212.001.02 в Адыгейском государственном университете по адресу: 385000, г. Майкоп, ул. Университетская, 208.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Адыгейского государственного университета.

Автореферат разослан «25» апреля 2009 г.

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000556098

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
доктор филологических наук, профессор

**Л.И. Дёмина**

В советском литературоведении и эстетике одной из самых актуальных была проблема художественного метода – *социалистического реализма*. Хотя раз и окончательно было принято на Первом съезде советских писателей его определение общим голосованием делегатов съезда и утвержден Устав СП, вопросы по поводу художественного метода не сходили со страниц официальной печати и периодических журнальных изданий; по этим проблемам проводились дискуссии, конкурсы, международные форумы, партийные пленумы и т. д. Во всех исследованиях неизменно проводится одна – генеральная – линия: социалистический реализм как метод теоретически пересмыслил эстетические достижения научной мысли о художественном творчестве на всем протяжении истории человечества, а его художественная продукция, в том числе и литературная, оказалась завершающим этапом его духовно-эстетической эволюции. Такая парадигма имеет две ипостаси: соцреализм по времени являлся конечным пунктом в художественных исканиях человечества (как коммунизм был объявлен завершающим звеном в социально-экономическом развитии общества) и в своей формально-содержательной структуре квинтэссенцией, синтезом всего того, что выработала духовная деятельность человека в течение тысячелетий. Однако ничто никогда не заканчивается, а переходит из одного состояния в другое, из одного качества в другое. Соцреализм в отличие от других методов художественного творчества прошлых эпох (античности, Возрождения, Просвещения, классицизма, сентиментализма, отчасти и критического реализма) зарождался, формировался, эволюционировал в условиях наличия в литературном процессе множества других методов, школ, направлений и в борьбе с ними.

Социалистический реализм был наиболее тенденциозным, безапелляционным по отношению к другим принципам художественного познания. Он был продиктован партийно-государственной идеологией и строго, бескомпромиссно контролируем ей.

В исследовании обозначены некоторые положения истории становления теории так называемой социалистической (народной, демократической) литературы. В своё время учение о художественном творчестве имело большее социально-классовое начало: социологический метод, биографический метод, сравнительно-исторический метод, затем литературно-критические и теоретические построения русских социал-демократов во главе с В. Белинским, концептуально обосновавшим идею народности искусства, вслед за ними классовая теория К. Маркса, Ф. Энгельса в сфере художественной деятельности, эстетические теории Г. Плеханова («Искусство и общественная жизнь»), В. Ульянова-Ленина («Партийная организация и партийная литература» и множество трудов по проблемам искусства и литературы). Строительство пирамиды учения о народном искусстве, о пролеткультуре завершили А. Богданов, Л. Троцкий, Н. Бухарин, А. Луначарский, которые вдохновили РАПП-овских во-

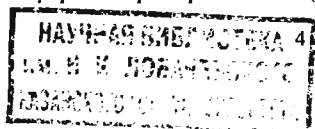
ждой во главе с Л. Авербахом на захват неограниченной власти над всем духовным процессом, литературным, художественным творчеством, в том числе и над самими художниками-творцами.

Социалистическая культура (особенно литература) в России складывалась в ближайшем соседстве с другими течениями и школами, в тесном общении с ними. Важно отметить, что обстоятельства, вызвавшие появление модернистских направлений в русском литературном процессе те же, что и возникновение социалистической литературы – это определенная «усталость» критического реализма, кризис позитивизма в художественном мышлении, и те процессы, происходившие в общественной жизни, результатом которых было недовольство «русской моделью общественного развития» как со стороны демократов-социалистов среди пролетария, так и со стороны творческой интеллигенции, вооруженной другими духовно-философскими идеями, то есть теми, что были направлены «против материализма в художественном мышлении».

В силу этих обстоятельств, необходимо разобраться в том, что происходило в русской литературе в последней четверти XIX века и в самом начале XX века, которые существенно повлияли на духовный процесс всего XX века в России, в том числе и на возникновение и своеобразие развития новописьменных (младописьменных) литератур Северного Кавказа, которые (под влиянием новой русской литературы) поначалу научились «сказывать», называть явления общественной или природной жизни одним, обобщенным (синтезированным, как в фольклоре) словом, рисовать его в яркой художественной целостности и убедительности. В диссертационном исследовании основная задача состоит в том, чтобы разобраться в процессах, обусловивших характер и содержание новописьменного художественного слова. Духовное взаимодействие русских и национальных творений отмечается, начиная уже с А.С. Пушкина, например, адыгского просветительства в лице Хан-Гирея, Казы-Гирея и др. Русская художественная традиция прошлых веков существенно определяла постановку идейных и эстетических ориентиров в новой (советского периода) русской словесности, этот период во многом определил особенности новописьменного художественного слова в национальной среде.

В работе исследуются философские и духовно-эстетические процессы, в которых зарождалась новая российская литература. Появление новой литературы неразрывно связано с литературными процессами второй половины XIX века: в художественном методе и направлениях, в жанровой и стилевой эволюции в сторону их активного синтеза, в системе принципов и характере изображения личности в литературном процессе, в языке, философии, идеях, которые были продиктованы новыми потребностями.

Внутренние движения, которые обнаружили себя в русском литературном процессе второй половины XIX века и начале следующего столетия в сфере жанрообразования (не создание новых жанров, а явст-



венное сращение существующих, спрессованных динамикой эпохи и драматизацией событий и явлений, в которых формируется и живет личность), обновили общенациональную карту художественной жизни, что выразилось в способности к саморазвитию, к самодвижению, к новому эстетическому качеству. Изменялись не только жанровые формы, менялся стиль произведения, язык становился фактором описания событий, явлений, состояний, он приобретал статус обобщения, прямой нравственной и философской характеристики личности и жизни. Идея художественного синтеза охватила весь литературный процесс.

Понятие «художественного синтеза» в современном литературоведении трактуется неоднозначно. Под синтезом имеют в виду и синкретность, и монтажность, и коллажность, а также механическое соединение различных жанров. Очевидно, художественный синтез есть процесс взаимного проникновения частей в их сложном соотношении в художественном произведении. При этом следует помнить об отсутствии прочих, установившихся определений жанров, о том, что они «постоянно ... изменяются, критикуют самих себя». Причиной этого стало диалектическое единство двух взаимно связанных процессов дифференциации и интеграции (Фридлендер, Днепров, Головкин, Утехин и др.) жанровых форм<sup>1</sup>.

Тип мироотношения, который стал методологической основой реалистического искусства, базируется на понимании человека как существа детерминированного, но относительно свободного, имеющего возможность для личностного самоопределения. Изображение человека в диалектическом единстве индивидуального и социального, отдельного и общечеловеческого сочетается в произведениях писателей-реалистов с постановкой вопроса об ответственности самого человека за личную судьбу и идеалы «общего блага»<sup>2</sup>. Изображение социально-исторических и личностных детерминант способствовало формированию такой художественной концепции человека, которая имеет в виду открытость героя, его способности к самодвижению, которая отрицает идею «завершенности» человека, предполагая воссоздание в художественном произведении его развития. Общее понятие о человеке, выработанное философией и реалистическим искусством XIX века, содержит в себе диалектическую идею о том, что обстоятельства в такой же мере творят человека, как и человек – обстоятельства. Писатели-реалисты стремились не только выводить «индивидуальное из социального, но и социальное из индивидуального»<sup>3</sup>. Нетрудно понять, что эти эстетические установки имеют прямое отношение к теории соцреализма и теории формирования нового человека – свобододолюбца, героя, предводителя.

<sup>1</sup> Фридлендер Г.М. Поэтика русского реализма. – Л., 1971. – С. 65.

<sup>2</sup> Лесков Н.С. О литературе и искусстве. – Л., 1984. – С. 267.

<sup>3</sup> Борев Ю.Б. Художественный процесс (проблемы теории и методологии) // Методология анализа художественного процесса. – М., 1989. – С. 133.

В работе отражена эволюция художественной мысли в России на рубеже XIX – XX веков и ее влияние на литературную деятельность малочисленных народов, которые жили и живут в составе российского государства. В основном она была русскоязычной (не было своей письменности) и ориентировалась на русскую литературу рубежа веков, в которой шел активный процесс «расхождения» идейно-нравственных ориентиров. Ориентированность на русскую литературу (Г. Успенский, Л. Толстой, М. Горький и др.) рубежа веков в проблематике, выборе героя, «спрессованности» стиля, подчеркнутой демократичности мотивов характерна для всех северокавказских русскоязычных писателей начала XX века.

Новописьменная литература зародилась, становилась, развивалась под эгидой важнейшего закона соцреализма – исследование жизни в ее революционном развитии, а также под влиянием русской уже соцреалистической литературы. Эти положения потребовали глубокого и конкретного (объективного) изучения – не идеологического, а научного, теоретического. История формирования теории художественного метода, особенно социалистического реализма, вызывает необходимость радикального пересмотра существующих измерений и критериев оценки литературного процесса конца XIX – начала XX века в России. Этим обосновывается и обусловливается очевидная актуальность данной работы. Русский литературный процесс оказал напрямую определяющее воздействие на зарождение и развитие младописьменных (новописьменных) литератур, поэтому есть необходимость анализа ситуации, характера «движения литературного дела» в национальных областях, республиках и т. д., форм и объема накопления в нем принципов художественного метода, в данном случае, как до недавнего времени считали «наука метрополии» и «местные» литературоведы, социалистического реализма. Этот вопрос в нашей работе имеет принципиальное значение и рассматривается в контексте российской отечественной литературной жизни конца XIX и первых десятилетий XX века как ее самостоятельная часть, как ее порождение.

Реализм нового типа – социалистический – есть итоговый реализм, средоточие всего того, что накопило человечество за многие века его духовной деятельности – таков основной постулат материалистической науки о литературе; следовательно, он – синтез, квинтэссенция, но как таковой, он все-таки не явил миру искусства нечто равное тому, что было создано им в эпоху Ренессанса, в XIX веке, а великие творения XX века – вряд ли есть непосредственное порождение соцреалистической методологии художественного синтеза жизни. Но само явление имеется, оно просуществовало чуть ли не целый век (рецидивы его весьма активны во многих произведениях, ностальгия по нему энергично живет в сознании не одного писателя, свобода от идеологии обернулась для многих авторов несвободой от традиций). Поэтому крайне необходим объективно-исторический взгляд на социалистический реализм – это обстоятельство тоже свидетельствует об актуальности проблематики данного исследования.

Искусство, обслуживавшее большевистский режим, который не мог быть не тенденциозным, не антиреалистическим, вылилось в абстрактный социалистический реализм, замешанный на утопическом идеализме-романтизме. Данные вопросы потребовали детального рассмотрения, что помогло представить некоторые стороны литературного процесса в России конца XIX – начала XX веков (в контексте идеи художественного метода) и определить сущностные характеристики соцреализма (в период его теоретического оформления) в русской литературе 20-30-х годов и их особенностей в процессе зарождения и становления новописьменных литератур.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Художественный синтез интенсивно проявил свои эстетические ресурсы в эпоху «внутренней трансформации» главного жанра XIX века – романа; трансформация обнаруживается в эволюции жанра и метода в сторону «сжатия» их важнейших принципов и линий, образуя новые дефиниции – романизированный рассказ, романизированная повесть, что весьма характерно для начального этапа соцреализма в младописьменных литературах Северного Кавказа.

2. Романизация средней и малой эпической формы (повести, рассказа, новеллы, очерка) произвела в русской литературе второй половины, особенно на рубеже веков, фактическую переориентацию в сфере жанровых и методологических поисков прозы (И. Тургенев, М. Вовчок, Г. Недетовский, А. Луканина, Л. Веселитская), что послужило резкому спаду количества произведений крупной жанровой формы и интенсивному росту «малой» прозы.

3. Идея синтеза обрела новое расширенное истолкование и применение в философии, эстетике и художественно-творческой практике русского символизма (модерна в целом). Русский модернизм значительно повлиял на философию и эстетику, на художественную практику реалистов нового поколения (А.И. Куприн, И.А. Бунин, Б.К. Зайцев, Л. Андреев, А.Н. Толстой и др.).

4. Принципы художественного синтеза многое определили в художественных и философских исканиях М. Горького, А. Серафимовича, И. Шмелева, В. Короленко, особенно в тех их произведениях, которые ориентированы на поэтику романтизма и фольклора. Романтизм, мотивы фольклора, эпос, лирика, драма в их сложном смещении и взаимопроникновении заметны в ранних произведениях М. Горького, в рассказах В. Гаршина, Л. Андреева, В. Короленко и др.; это был сложнейший период зарождения и формирования новых принципов художественного творчества, нового художественного метода, теоретически вобравшего в себя возможности реализма на всем протяжении его развития, а потом ставшего основой нового типа реализма – социалистического; он и оп-

ределил сущностные качества реализма в младописьменной литературе Северного Кавказа.

5. Формулу неповторимости художественного образа, яркости и выразительной точности упростил до крайности Пролеткульт. Пролеткультовское движение, уравнивая художественный образ, идею прекрасного с декларацией, лозунгом, предложив вместо психологии личности схематичных героев (в основном по профессиям), с пафосом высказывало идеи о Свободе, Справедливости, Равенстве.

6. Литературный процесс на Северном Кавказе и своеобразие его в адыгской литературе: сказочный стиль и романтико-утопический пафос; молодые авторы – прежде всего участники гигантского движения по переустройству жизни, по пересозданию общества. Писатели младописьменной литературы создавали художественную публицистику на основе утопического реализма, сказово-романтической поэтики и т.д., подражая произведениям русских писателей.

7. Наличие духовного и творческого противостояния различных методологических (эстетических) платформ сдерживало, но не могло остановить энергию партийно-государственного руководства литературным процессом., не помешало ВКП(б) выработать единую линию развития творческой жизни и назвать ее *социалистическим реализмом* (постановление ЦК ВКП(б) 1925, 1932, материалы дискуссий о методе, устав первого съезда писателей СССР и т. д.).

**Методологической основой исследования** стали объективно обоснованные современные подходы к изучению процессов, происходивших в отечественной литературе конца XIX – XX веков, обусловленные изменениями парадигмы мышления и критериев оценок; положения, которые обоснованы новым этапом отечественного и мирового литературоведения и вытекают из объективного анализа общекультурных, художественно-философских достижений отечественной литературы, в том числе и младописьменной; в работе обосновываются и реализуются идеи о единстве процессов в русском духовном и эстетическом движении конца XIX – начала XX веков, об общих тенденциях демократизации художественного мышления, которое дало как позитивные, так и негативные последствия и для русской литературы, и для новописьменных; одной из методологических идей предлагаемого исследования является мысль об исключительном своеобразии «литературной жизни» в России конца XIX – XX веков, породившей адекватное ей образно-выразительное мышление (оно близко к поэтике публицистического мышления) в русской литературе, а через нее и в новописьменных литературах; в последних оказалось чрезвычайно сильным влияние поэтики народного творчества, понимаемого как система базовых единиц культуры и литературы с его типологическим, жанрово-родовым и стилистическим разнообразием, связанным с исходным, корневым духовным



контекстом; а он охватывает множество факторов, событий, явлений в жизни народа, фиксирует его ментальные, психологические, нравственно-этические коды, на которых фактически «произрастает» профессиональный, графически изображенный пласт культуры и литературы.

Методологическая и теоретическая база сформулирована на основе достижений современной философии, эстетики, литературоведения и на анализе основных направлений развития культуры, литературы, искусства XIX-XX веков в трудах М. Алексеева, М. Бахтина, В. Белинского, Н. Бердяева, Ю. Борева, Б. Бялика, Н. Гая, Л. Гинзбург, В. Жирмунского, В. Келдыша, В. Кожина, Л. Колобасовой, Д. Лихачева, Н. Лейдермана, М. Храпченко, Л. Тимофеева, Г. Ломидзе, Ю. Минсера, И. Минераловой, Н. Михайловского, Ю. Лотмана, Б. Томашевского, Г. Плеханова, Л. Троцкого, В. Ульянова-Ленина, А. Луначарского, Н. Бухарина, Б. Эйхенбаума, А. Богданова, М. Пархоменко, В. Сквозникова, В. Сосновского, В. Головки, К. Султанова, Р. Гамзатова, З. Толгунова, Х. Хапсирокова, Л. Бекизовой, К. Шаizzo, У. Панеша, Л. Деминной, А. Мусукаевой и многих других.

**Теоретическая значимость исследования.** В работе рассмотрен комплекс проблем под углом зрения современных историко-литературных и теоретических идей: герой и время, метод и жанры, метод и стиль, метод как эстетическая и философская категория; свособразие соцреализма как метода, его история, характерные качества соцреализма в практике новописьменной литературы; в диссертации предпринята попытка аргументировано доказать мысль о том, что, возможно, не было никакого соцреализма, а был аморфный, теоретически недоказуемый утопический реализм, или большевистский агрессивный романтизм, разрушающий общественное сознание и саму идею гуманизма искусства и литературы. Историко-литературный (русский и европейский) материал конца XIX – начала XX веков, литературный процесс этого периода анализируется с точки зрения идеи его демократизации и внутреннего распада на множество течений, результатом чего стало появление так называемой социалистической литературы (затем и ее метода). Этот процесс в русской литературе предшествовал возникновению новописьменных литератур и оказал определенное влияние на её становление, что и сформировало внутреннее единство русской литературы и литературы народов России и бывшего союза. В работе исследуется материал, связанный с устным (русским) творчеством народа, к которому был значительный интерес именно в течение всего обозначенного периода, а для младописьменных литератур фактор фольклора в их зарождении и концепции духовного и нравственного мира личности достаточно велик. Таковы новые научные идеи, которые обозначили структуру и содержание теоретических основ работы.

**Цели исследования** связаны с решением теоретического и историко-литературного вопроса о зарождении и практическом утверждении

так называемого *социалистического реализма* в русском литературном процессе конца XIX – первой половины XX веков, с влиянием русской художественной мысли данного периода на зарождение и эволюцию новописьменных (преимущественно адыгских) литератур. Данная цель порождает необходимость решения нескольких взаимосвязанных задач:

- рассмотреть художественно-эстетическую ситуацию в русском общественном сознании второй половины XIX века и рубежа веков, чтобы определить позитивные тенденции в эволюции жанрово-родовых образований в прозе и осмыслить активизацию фольклорной эстетики и поэтики в литературном процессе;

- выявить особенности литературного процесса второй половины XIX века, оказавшие существенные влияния на модернизацию жанрово-стилевых и духовно-эстетических исканий русской прозы обозначенного периода;

- осмыслить концепцию личности в ее многосложных взаимосвязях с эпохой, ее эстетическими исканиями и связи с фольклорно-эпическими традициями;

- пересмотреть сложившуюся в традиционном литературоведении концепцию личности героя русской прозы в связи с новыми художественно-эстетическими представлениями обозначенного периода русской литературы;

- проанализировать конкретные и характерные формы влияния «новой» русской литературы на младописьменные на уровне зарождения и эволюции жанров, стилей, родовых образований, творческих индивидуальностей национальных писателей;

- рассмотреть воздействие фольклорной поэтики на концепцию личности в русской и национальной литературе, проанализировать характер усложнения новых форм художественно-эстетического взаимодействия русской литературной традиции с зарождающейся молодой литературой Северного Кавказа.

**Практическая значимость** работы состоит в том, что ее идеи могут быть полезными при анализе метода социалистического периода отечественной (русской и национальной) литературы, в подготовке новых учебников и учебных пособий по истории и теории литературы, в работе со студентами, аспирантами и докторантами, в разработке программ для спецкурса и спецсеминара.

**Апробация работы** проводилась на кафедре литературы и журналистики Адыгейского государственного университета, в докладах на международных и региональных конференциях в Армавирском педагогическом государственном университете, Ставропольском государственном университете, Московском педагогическом государственном университете, в опубликованных статьях и тезисах по теме диссертации.

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения; двух разделов, объединенных общей идеей (судьбы отечественной литературы):

первый включает 4 главы, в которых анализируются процессы в русской литературе конца XIX – первой половины XX веков, породившие обстоятельства и условия формирования нового периода в истории отечественной (русской) литературы, нового творческого метода, жанра, стиля и т. д.; во втором разделе (2 главы) анализируются вопросы возникновения и развития национальной литературы; заключения; библиография, включающей 601 наименование.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во **Введении** обосновывается актуальность исследования, положения, выносимые на защиту, определяются цели и задачи, научная новизна, методологическая основа и теоретическая база работы, теоретическая и практическая значимость.

В первом разделе «Духовно-философские искания и художественно-эстетические процессы в русской прозе конца XIX – первой половины XX веков и поиски нового художественного метода, роль идеи синтеза и фольклорной поэтики в литературном процессе» анализируются процессы в русской литературе конца XIX – первой половины XX веков, породившие условия формирования нового периода в истории отечественной (русской) литературы, нового творческого метода, жанрообразований, стиля и роль в них идеи синтеза и фольклорной поэтики.

В первой главе данного раздела «Особенности процесса демократизации художественного мышления в русской реалистической прозе конца XIX – начала XX веков и поиски нового метода, роль идеи синтеза и фольклорной поэтики в литературном процессе» рассматривается влияние художественного синтеза и фольклора на особенности процесса демократизации художественного мышления и поиски нового метода в русской реалистической прозе конца XIX – начала XX веков.

В переходные периоды общественной жизни (особенно в предреволюционные и революционные годы) активизируется художественная публицистика во всех своих классических жанрах (песня, агитка, ода, статья, стихотворение-призыв, рассказ, очерк и т. д.). Она оказывает существенное воздействие на классические жанры художественной литературы, скажем, на роман и повесть, приближая первый ко второму, второй к рассказу, очерку или драматической поэме. Происходит своеобразный синтез жанров за счет уплотнения событийных и психологических основ повествования публицистическими и философскими «вкраплениями» в художественный текст. «Синтез жанров» активно воздействует не только на внутрижанровые процессы формирования новых стилиобразований, но непосредственно на сущностные качества художественного метода – в этом одна из важнейших особенностей «размешивания» реализма (в данном случае критического) на различные методологические потоки в конце XIX – начала XX веков. Начавшаяся интенсивная капитализация России

после 1861 года ускорила процесс классового расслоения общества на основе «общих принципов» демократизации, способствовала образованию новых классов, усилению одних и ослаблению других, появлению «не-нужных» людей в огромном количестве (босяков, деклассированных «элементов»), которые вчера перестали «быть крестьянами», но еще не стали «рабочими». В огромном российском имперском пространстве обозначились как новые точки прогрессивного развития, так и неожиданные негативные очаги в социальном движении общества.

В непосредственной связи с этими событиями значительно драматизировалась духовно-художественная, нравственно-идеологическая атмосфера в стране, подняв на более высокий уровень роль художественного слова в общественных процессах (Ф. Решетников, Н. Некрасов, народническая проза, Г. Успенский, М. Салтыков-Щедрин, не говоря о том, что радикально «демократизировалась» проза И. Тургенева, Л. Толстого, А. Чехова, В. Короленко). Вместе с публицистикой, с синтезированным философско-аналитическим словом явная демократизация художественного мышления породила необходимость более активного и последовательного обращения писателей к фольклорной поэтике, через нее к народной жизни, что не могло не ввести в структуру и поэтику критического реализма новых линий: так образовывается внутри него собственно-классический реализм (вслед за И. Тургеневым, Л. Толстым и др.), чеховское (бунинское) направление, горьковское крыло критического реализма, гаршинско-андреевское начало в нем (в соприкосновении с другими течениями).

«Разрушение» критического реализма послужило началом формирования нового этапа в развитии русской прозы, в целом литературы. Уходило в небытие многое из того, что представлялось вечным и неизбывным, наступало время «мысли и разума». Господством мысли, разума отмечены «эволюционные» по своей сути и структуре такие понятия, как сюжет, фабула, последовательно-эпическое повествование в романе, рассказе, повести.

Новое художественное мышление по-разному проявляло свои ресурсы у разных писателей, что значительно усложняло само содержание фольклоризации и синтетизма. В периодической печати появляются исключительно одни повести с романным содержанием – А. Чехов «Жена», «Попрыгунья» (1892), встреченные не очень дружелюбно критикой (например, журналами «Сын отечества», «Русская мысль», «Новости»). Существенные усилия по осознанию новой действительности и по обновлению литературы предпринял Л. Толстой («Смерть Ивана Ильича», «Хаджи-Мурат», «Хозяин и работник» и т.д.). В его произведениях дана широкая, подробная до мелочей картина национальной жизни, а также осмысливаются в ее контексте общемировые гуманистические и философские идеи, что было характерно и для творческого поиска молодых писателей-реалистов. И самое главное – в произведениях А. Чехова, мо-

лодых реалистов, в повестях Л. Толстого, в его романе «Воскресение» прозвучали новые мотивы о свободе и справедливости, мотивы которые подтвердили выход реализма к «новым берегам». Новые мотивы были глубоко осмыслены в трактате Л. Толстого «Что такое искусство?»

Явлением конца XIX века стала романная повесть В. Вересаева «Без дороги». В ней мы имеем дело со сложным произведением: это одновременно и публицистическое, и эпическое, и глубоко психологическое повествование. Публицистическое – всевозможные рассуждения об отсутствии дороги у нынешней интеллигенции, диалоги Дмитрия с Наташей и другими персонажами. Свободная публицистика не мешает писателю в раскрытии напряженно насыщенных психологических обстоятельств. Искренний и решительный душевный и психологический порыв Чеканова – материал для высокого искусства, что помогает автору раскрыть в небольшом тексте эпопейные, широкие и драматические картины общенародной судьбы. Писатель очень близко подходит в произведении к тому, чтобы сформулировать идеи, которые позже прозвучат в ранних горьковских произведениях и которые позовут людей на борьбу за свободу, за «справедливую» жизнь, что сильно «трясло» старый критический реализм.

Известно, что В. Вересаев был весьма близок по своим «пристрастиям» к М. Горькому, который к концу века уже был известным писателем: их сближало отношение к жизни, принципы его художественного исследования, они оба видели человека в его порывах к свободе, к лучшему. В произведениях В. Вересаева и М. Горького было сильно публицистическое начало, синтезирующее идею, жанры, методы. Хотя В. Вересаев выглядел более «сухим» приверженцем «всамделишной» жизни, в нем, как и в М. Горьком, многое от романтизма, который наполнял его художественные искания и рассуждения об искусстве думами о будущем, о человеке, его художественном совершенстве в мире возможной социальной справедливости.

В. Вересаев в эстетических поисках был и остался большим народным писателем. Он имел все возможности для создания нового реализма, проникнутого душой, психологией, идеей нравственной свободы простых людей. Понятие «простой люд» для В. Вересаева не имело словесного содержания, когда речь шла о пролетарской литературе, он имел в виду литературу самую демократическую, художественно сильную, нравственно чистую, то есть правдивую. Только такая и полезна для всего народа, для всей нации. В этом весь В. Вересаев, в этом изысканный и до сих пор успех его «романизованных» повестей, небольших по объему, но содержащих значительные идеи, в том числе в жанрово-стилевой и методологической сферах.

Исследуемые обстоятельства и человеческие судьбы оказались еще более напряженными и динамичными в романизованных повестях А. Куприна, фактически завершившего процесс интенсивной жанровой

трансформации «малой прозы» в русской литературе. В произведениях А. Куприна наблюдается процесс демократизации русской реалистической прозы. Внешне в его романизированной повести – минимальное количество ситуаций, событий и буквально несколько героев, начиная с повести «Впотьмах». Позже в повестях «Молох», «Олеся», «Суламифь», «Гранатовый браслет» данный жанровый принцип будет совершенствоваться, обретая в каждом новом произведении новые оттенки и принципы, опираясь и на фольклорные начала. Повесть «Поединок» выделяется из этого ряда и приближается к классической романной форме, но это только внешне, потому что и она подчиняется жесткой и продуманной конструкции романизированной повести. Этот принцип блистательно реализован и в «Гамбринусе», и в «Яме», во многих других («Юнкера», «Кадеты» и т.д.).

А. Куприн среди тех, кто в конце века, прощаясь с ним, в самом начале следующего создает несколько превосходных вещей – «Олеся», «Суламифь», «Гранатовый браслет» и, конечно, «Поединок». Полесская история, полесская сказка – так можно было бы обозначить сущность жанра повести «Олеся». К каждому из этих произведений можно отыскать соответствующее необычному, экзотическому или исключительному содержанию жанровое определение: сказка о том, как царь Соломон полюбил прекрасную Суламифь, необыкновенная история с гранатовым браслетом и т.д., и т.п. Писатель ориентируется на нечто необычное, не укладывающееся ни в какие принятые обществом рамки, на неоромантический сюжет, в основе которого, однако, лежит строго продуманная, глубоко осмысленная трагическая правда жизни, вся сотканная из нравов, психологии, этических, моральных и других народных учений.

Романизированные повесть и рассказ, сделав основным направлением поиск цельной, крупной личности, достигли высокого уровня обобщения многосложных явлений жизни и глубокого анализа противоречий и конфликтов в обществе, определяющих характер, природу и содержание психологически сложной личности, часто опираясь при этом на традиции устного народного творчества.

Конфликт романного типа стал определять художественно-поэтическую структуру повести 90-х – 900-х годов XIX века. В. Короленко пишет повесть «В облачный день» с подзаголовком «Эпизод из ненаписанного романа»<sup>1</sup>. Критика отмечала, что ожидание перемен «является программой ненаписанного романа и, может быть, такого романа, которого и написать нельзя»<sup>2</sup>. Прекрасная повесть-роман (автор называет его рассказом) А. Чехова «Дом с мезонином», героя которого называли «хмурым», пессимизм которого «вытекает из равнодушия к жизни»<sup>3</sup>. Видимо, внутренний, напряженный нравственный ритм повествования, наполненный мыслями о

<sup>1</sup> Русское Богатство. – 1896. – №4.

<sup>2</sup> Русская мысль. – 1896. – №4. – С. 185.

<sup>3</sup> Русские ведомости. – 1896. – №4.

человеке, любви, долге, не был услышан тогда. Такой динамической мыслью насыщена и повесть А. Эртеля «Карьера Струкова», хотя проблематика, которая занимает писателя, несколько иная. Одно за другим печатаются произведения П. Засодимского «Повесть из давних лет»<sup>1</sup>, Е. Чирикова «Инвалиды», М. Горького «Супруги Орловы»<sup>2</sup> с подзаголовком «набросок», о котором Н. Ладожский писал, что «набросок этот стоит во многих отношениях целого романа»<sup>3</sup>. Продолжают писать свои романы – повести («студии типа») В. Микулич «Черемуха», К. Баранцевич «Сказки жизни» (любопытное название с ориентиром на сказочный сюжет), М. Горький «Варенька Олесова»<sup>4</sup>. А. Чехов издает «Человека в футляре» – рассказ-роман, громадное художественное обобщение. Напечатаны десятки произведений новых авторов и старых мастеров. Господствовавший в течение всего XIX века в отечественной литературе роман, сузив эпические рамки, сосредоточил свои драматические усилия на раскрытие судьбы личности (одной или двух), при этом не потеряв ни одного из собственных романских качеств. Но естественно-композиционные подвижки произошли в структуре жанрообразующих факторов, в типологии повествования. Авторское вмешательство в события и систему образов, авторское «включение» в то, что происходит, претерпело в романной повести изменения в области художественного метода, динамизировав сюжет и участие в нем личности героя, и способствовало общей демократизации художественного процесса.

Соотношение во внутривидовых обозначениях повести субъективно-авторских (или субъективно-лирических) и объективно-внеавторских сюжетных форм и средств жанрообразования или их трансформация сделали возможным включение в обычную композицию большого жизненного материала и философских идей, обуславливающих его духовный и нравственный потенциал, эстетическую культуру. Это вывело повесть на новую орбиту развития.

Развитие русской классической литературы второй половины XIX века тесно связано с процессом жанрово-родового синтетизма, в частности, с одним из его проявлений – драматизацией. Драматическое начало входит в ткань эпического произведения, не разрушая его, как неотъемлемая часть, исторически и эстетически обусловленная временем. Эпическая литература получает новые возможности отражения напряженности протекающих процессов и трагически складывающихся судеб людей. Процесс драматизации средней и малых эпических форм нашел отражение в творчестве И. Тургенева, М. Салтыкова-Щедрина, А. Чехова, Н. Лескова, позднее М. Горького, А. Куприна, И. Бунина. Последний стал выдающимся мастером «маленького романа». В его произведениях усиливается, по

<sup>1</sup> Русская мысль. – 1897. – №6-7.

<sup>2</sup> Там же. – №10.

<sup>3</sup> Русская литература конца XIX – начала XX в. Девяностые годы. – М., 1968. – С. 377.

<sup>4</sup> Северный Вестник. – 1898. – №3-4.

сравнению с предшественниками, «сближение субъективного и объективного, эпического и лирического начал в повествовании»<sup>1</sup>. Многие из произведений И. Бунина могли бы засвидетельствовать справедливость этого суждения. Данную особенность бунинского письма очень хорошо демонстрирует рассказ-роман «Маленький роман». Идея романа в заглавии трактуется как небольшой любовный роман. Но само произведение, безусловно, выходит на очень высокий уровень духовного и в жанровом отношении эпического обобщения. Мы не оговорились, сказав, что речь идет об эпическом мышлении, хотя произведение написано от первого лица.

Л. Толстой, глубоко и по-настоящему искренне относился к творческим удачам В. Вересаева, И. Бунина, А. Куприна, «новых реалистов», сам при этом последовательно претворял в жизнь творческие принципы реалистического исследования действительности. Тем же, кто на рубеже XIX-XX веков «кричал» о гибели реализма полезного для народа искусства, достаточно было бы внимательно прочитать его трактат «Что такое искусство?», чтобы понять, что думает Л. Толстой о литературе как средстве «образования и развития» народа. По мнению Л. Толстого, подобную литературу писатель может создавать только в том случае, если он находится на уровне «высшего для своего времени мировоззрения».

**Во второй главе «Неореализм» в русской литературе конца XIX – начала XX веков в контексте общей демократизации литературного процесса эпохи при наличии в ней эстетики народного творчества и синтетизма художественного мышления» поднимается вопрос о поиске новых художественных способов передачи действительности в литературе и искусстве на фоне общей демократизации литературного процесса.**

Новая политико-социальная идеология в лице В. Ленина и его соратников отодвинули Л. Толстого в понимании проблем демократизации на задний план, выдвинув М. Горького на первый, сделав его первым пролетарским (по сути, демократическим) писателем. Общегуманистической концепции революции, прозвучавшей в статьях и некоторых рассказах Л. Толстого накануне революции 1905 года и после нее, не хотели понимать или не понимали ортодоксальные марксисты и их литературные критики. Они противоречия во взглядах писателя видели только в противоречиях социально-политических представлений патриархально «архисложного» сознания русского крестьянства. На фоне сложных воззрений Л. Толстой понимал необходимость «переворота», но не понимал в чем заключается его функциональное значение. Первое, что было отвергнуто Л. Толстым, это мысль о бесполезном искусстве, мысль об искусстве как предмете изящном, созданном для улады слуха и чувства. Второе, что вызвало резкую критику писателя, состояло в отрицании им идеи искусства для богатых и ученых (так называемая «элитарность»). На основе этих

<sup>1</sup> Гречнев В. Русский рассказ XIX – XX века (проблематика и поэтика жанра). – Л., 1979. – С. 54.



положений Л. Толстой сформулировал идею об искусстве для всех, для народа, об искусстве и литературе, которые будут служить прогрессу и процветанию всей нации на основе справедливости, равенства, свободы.

Трактат Л. Толстого «Что такое искусство?» проникнут духом искренних дум и забот о жизни горемычного народа. Все цитировавшие, анализировавшие трактат приводят только те места, которые непосредственно связаны с пониманием писателя сущности искусства. Но почти никто не обращается к начальным главам работы для толкования взглядов Л. Толстого на народ, для подтверждения его отношения к народу. Писатель говорит, что произведения искусства создают художники, архитекторы, писатели, но без активного участия народа они не могут быть воплощены в здания, книги; при этом художник сам обогащается на своем произведении, тогда как рабочий, строитель, наборщик, печатник остаются фактически нищими.

По мысли великого писателя, народу нужно то искусство, которое отражает его собственное отношение к жизни, явлениям общественного бытия, его думы, стремления, к народу, воспринимаемому как главное ядро, главное ментальное содержание нации независимо от сословных предрассудков. Л.Н. Толстой был убежден, что искусство, которое непонятно всем, настоящим быть не может. Однако нас интересует не то, что принципиально, эстетически относится к характеристике сущности и содержания искусства (это одно из основополагающих звеньев в рассуждениях великого художника), а отношение Л. Толстого к народу и искусству. Подход «народ и искусство» выработан писателем давно и сформулирован в трактате следующим образом: «Для того, чтобы точно определить искусство, надо прежде всего перестать смотреть на него как на средство наслаждения, а рассматривать искусство, как одну из условий человеческой жизни»<sup>1</sup>. Искусство необходимо для познания человека, его жизни и отношения к окружающей его природе.

Л. Толстой исследовал важнейшие принципы демократизации искусства на основе его реалистического, объективного содержания и развития. Искусство не удовлетворяло тем требованиям, о которых говорил Л. Толстой, потому что «наше утонченное искусство могло возникнуть только на рабстве народных масс и может продолжаться только до тех пор, пока будет это рабство»<sup>2</sup>. Необходимы были другие условия для духовной, нравственной жизни общества, чтобы появилось искусство, создаваемое народом и понятное ему. По сути, речь идет о создании и функционировании общенародного, демократического искусства, основанного на подлинных ценностях христианства, связанного с духовными исканиями русского православия, общеславянской соборности. Искусство будущего, объединяя всех, раскрывая чувства, «доступные всем», станет не-

<sup>1</sup> Толстой Л. О литературе. - М., 1955. - С. 355.

<sup>2</sup> Там же. - С. 373.

обходимым видом духовной деятельности человечества. Л. Толстой искренне был убежден, что искусство должно «устранять насилие» через духовную работу, через достижение высокой нравственности обществом.

Толстой-мыслитель остро чувствовал время, его противоречия, видел человека, который серьезно задумался о своем будущем – именно на этом зиждется процесс демократизации русской литературы и перемены, связанные с изменениями в методологии.

Л. Толстой чрезвычайно близко подошёл к тому, что позже будет названо всенародным искусством, он обозначил его содержание и форму, фактически совершив революцию в теории художественного познания действительности. Эти идеи частично находят отражение в письмах, статьях «Об искусстве» (1889), «О Шекспире и драме» (1903), в предисловии к рассказам С. Семенова, к роману В. Фон Поленца «Крестьянин» (1901), к роману А. Эртеля «Гарденины, их дворня, приверженцы и враги», в произведениях «Утро помещика», «Казачи», «Хозяин и работник», «Хаджи-Мурат», а также других. При этом Л. Толстой понимал, что время зарождения нового искусства, новой литературы будет временем не длинных объемных повествований, а не больших, сжатых по объему, но содержательно-ёмких произведений, то есть временем синестезии жанров, стилей, способов художественного отражения жизни и т. д.

Вместе с Л. Толстым в новую эпоху развития русской литературы, в эпоху углубления ее в процесс демократизации вступили А. Куприн, И. Бунин, М. Горький, а также десятки других писателей художественно-реалистического мышления.

В произведениях писателей-реалистов появляется новый герой – активный участник жизненных процессов, который осознает «неблагополучие действительности» и думает о будущем, некоторые из них проявляют готовность к самопожертвованию во имя блага других. Синтетические жанры «романизированной повести», «романизированного рассказа», в полной мере отвечавшие такому воссозданию жизни, обозначили большой, непрерывный период русской реалистической литературы от «Повестей Белкина» А. Пушкина и «Петербургских повестей» Н. Гоголя, сформировав в 60-80-х годах XIX века целую плеяду великих мастеров (Л. Толстой, И. Тургенев), породив затем блистательных художников «малой» прозы, какими были В. Короленко, В. Гаршин, В. Вересаев и особенно – И. Бунин, А. Куприн. Русская реалистическая «малая» проза существенным образом повлияла на прозу символистов (Ф. Сологуб, З. Гиппиус, В. Брюсов, А. Белый) и на «новую» романтическую литературу (М. Горький, Л. Андреев, Б. Зайцев, И. Шмелев и других).

Идеи об общественном устройстве России Л. Толстого близки взглядам М. Горького и тех писателей, которых впоследствии назовут в отечественном литературоведении «пролетарскими», или народно-патриотическими. Однако к новому герою и к «иному реализму» М. Горький и Л. Толстой шли разными путями, один – интенсивного накопления идей

и сил для свершения «насильственных» перемен, другой – путем духовного и нравственного совершенствования личности и общества.

Близким по мировоззрению к Л. Толстому оказался В. Короленко, которого писатель глубоко ценил за правду, искренность и глубину его слова, за ясное, четкое отношение к российским проблемам и к судьбе русского народа. Оба писателя не являются сторонниками насильственных «общественных перемен», в отличие от М. Горького.

Демократическое направление взглядов и творчества В. Короленко с течением времени обогащалось, оно выразилось в романтических устремлениях героев и самого писателя, с одной стороны, и, с другой стороны – в отрицании всякой идеалистической утопии, а также в утверждении правды действительности. При глубоко объективном ощущении напряженности, остроты момента своего времени В. Короленко не допускал мысли об «огневом, насильственно-кровном» решении социальных противоречий. Однако, следует отметить, что в эстетике, уже на раннем этапе творчества писателя, четко обозначился образ искателя истины, которая освещена идеей будущего, лучшего и мечта человека, осознающего в себе энергию духовной борьбы, уверенного в том, что жизнь не может не быть другой. В этом убеждают почти все произведения В. Короленко – «Ненасоящий город», «Сон Макара», «Временные обитатели», «Без языка», «Слепой музыкант», «Река играет» и др.

В. Короленко не был в изоляции от всего литературного процесса, несмотря на особую оригинальность его стиля (сочетание в одной фразе сухого факта и духовно-поэтическое его осмысление, рассказ объективный, реальный и в нем лирическая одухотворенность, поэтическая свобода образного слова и т.д.). В общем потоке демократизации русской литературы 80-90-х годов XX века (Л. Толстой, А. Чехов, В. Гаршин) В. Короленко занимает видное место. Обновляющаяся жизнь, общественные идеи и движения, дух и пафос веры крестьянина в лучшее будущее, осознанный и осмысленный поиск путей к «переменам» нашли отражение в его жанровой и стилистически многообразной прозе. Писатель создал образ человека ищущего, сомневающегося, анализирующего «себя и окружающих», гордого и сильного, может быть, внешне не очень видного, незаметного в «ожалкой и затхлой» жизни, но внутренне благородного, яркого, духовно одаренного. Романтизм такого типа прочно и основательно связан с реальной действительностью. В данном случае, это не простое механическое сложение реализма с романтизмом в содержании и структуре будущего художественного метода, а нечто другое – новый, обогащенный всей сложностью и многообразием реально-бытовой и духовной жизни человека сплав в рациональных и иррациональных поисках личности. В целом такой подход к новому в реализме характерен не только для В. Короленко, но и для многих других писателей.

В третьей главе «Некоторые вопросы идеологии и эстетики русского символизма в контексте поисков отечественной литературы конца XIX – начала XX веков новых принципов художественного мышления и роли фольклорной поэтики в этом процессе» выявляются преемственные связи, общности и различия, а также процессы синестезии в эстетике и идеологии «новых» романтиков с предшествующими и параллельно существующими направлениями в литературе.

В угоду постмодернистским, сверхмодным идеям наше классическое литературоведение (в том числе и советского периода, а он был далеко не последним, если не первым, в ряду национальных и крупных региональных научно-эстетических систем) стало понемногу уступать позиции в системно-поступательном и историко-типологическом исследовании литературных закономерностей, главнейшей из которых является преемственность в эволюции художественного слова. А. Бушмин писал: «Общественная жизнь преобразует художественное наследие прошлого в свое достояние по законам исторической преемственности, а не по личной прихоти отдельных лиц. Поэтому встреча с традицией на почве активного, заинтересованного участия писателя в решении важнейших проблем жизни, постижение наследия через осознание его как актуального фактора современного общественного развития есть единственно плодотворный, перспективный путь, которым должен следовать художник в практическом решении проблемы литературной преемственности»<sup>1</sup>. «Эта «актуальность» традиции не всегда учитывается нами», – комментирует это суждение Л. Долгополов<sup>2</sup>. Обозначенные выше методологические идеи весьма актуальны в исследовании вопросов взаимодействия, например русской классической литературы конца XIX – начала XX веков, равно как и литературы советского, постсоветского периодов. Методологический концепт, который предлагает А. Бушмин, весьма был бы плодотворным в исследовании русского литературного, ещё шире духовно-художественного процесса рубежа веков, когда время и общественно-политическая идеология породила массу противостоящих, но и часто взаимопроникающих явлений, которые и послужили прямой энергетической силой возникновения и интенсивного развития в сфере духовной, художественной, литературной жизни общества множества мировоззренческих, эстетических и философских позиций, ориентиров творческой деятельности.

Духовно-нравственный и художественно-эстетический процесс обнаруживал, с одной стороны, очевидное многообразие позиций и направленных интересов, с другой же, – с той же активной очевидностью демонстрировал последовательно-поступательное стремление к

<sup>1</sup> Бушмин А.С. Методологические вопросы литературоведческих исследований. – Л., 1969. С. 181.

<sup>2</sup> Долгополов Л.К. Русская литература конца XIX – начала XX века // Русская литература. 1976. С. 105

идейно-эстетическому единству. Многие из того, что было характерным для того же символизма (синтетизм, поиски нового художественного метода), так или иначе обнаруживали себя в творческих принципах В. Короленко, молодого М. Горького, даже в произведениях И. Бунина, казалось бы, такого последовательного и рафинированного реалиста новой формации. Ощутимое сближение разных литературных направлений и течений, совпадение или очень тесная соотнесённость разных позиций (мировоззренческих и эстетических) были связаны с осознанием почти всеми художниками близости общественно-политических перемен, социальных катастроф и потрясений.

Классовая философская основа воззрений «новых реалистов», М. Горького, символистов и, скажем, тех же футуристов разнятся значительно, однако общий тон их высказываний как о необходимости социальных перемен, так и естественном в связи с этим изменении самой природы художественного творчества, принципов изображения жизни одинаков. Пути подхода к ним, этим методологическим принципам, тоже весьма близки – через утопию к справедливости, свободе, равенству, к общей духовной и нравственной гармонии.

Некоторые из символистов, например, В. Брюсов («Каменщик»), А. Блок (многие стихи начала XX века), А. Белый (сборник «Тепл») – сходятся близко с рабочими поэтами, с М. Горьким, непосредственно обращались к общественным событиям (больше всего в эпоху революции 1905-1907 годов), и стихи их близки к известным традициям реалистической поэтической классики. Более того, если М. Горький пытается романтизировать революционные страсти, то названные нами поэты обращаются напрямую к опыту А. Пушкина, Н. Некрасова, А. Кольцова и т.д. М. Горький создает красивую утопически потрясающую революционную маску Данко, который вырвал из своей груди своё сердце и осветил людям путь к свету, вывел их из холодного темного леса. Известно замечательное стихотворение А. Белого «Похороны» (в первоначальном варианте), в котором воссоздается обстановка массовой рабочей демонстрации по поводу гибели Баумана. Поэтика символизма не мешает поэту воспеть энергию возбужденного народа, его порыв к свободе и справедливости.

М. Горький в традициях европейского и русского классического романтизма создает образ борца за народное счастье – не человека, не монстра, а какого-то необыкновенного существа в человеческом обличье, тогда как у А. Белого образ рабочего виден, конкретен, чувства и заботы его продиктованы стремлением помочь освободиться безвольным и униженным. А. Белый пишет в письме к А. Блоку: «... верю в будущую Россию – снежную, метельную, зимне-бодрую, веселую, здоровую»<sup>1</sup>. Важнейшие мотивы стихов «Пепла» порожденные тяжелыми и трагическими думами

---

<sup>1</sup> Михайловский Б. Символизм // Русская литература конца XIX – начала XX в. 1901-1907 гг. – М., 1971. – С. 136.

А. Белого о России, что естественно и сближает поэта с реалистической традицией, точно и конкретно вычленяет из многообразия окружающего мира то, что наиболее тягостно для его души – то, что угнетает душу и сознание простого человека, россиянина. К революции А. Белый шел странным, но довольно уверенным шагом – для него это не только протест, для него это обновление «социального состояния» общества, утверждение главных гуманистических идей. И символ этого обновленного общества не раз и в разных ипостасях является в творчестве А. Белого, как, скажем, «красное домино» в романе «Петербург». Мысли символистов об искусстве часто оказываются устремленными в будущее. Имея в виду А. Белого и Вяч. Иванова, Б. Михайловский пишет, что они «проповедовали искусство, активно воздействующее на жизнь, способствующее ее преобразованию, в том числе и «социальному»<sup>1</sup>. В этом они были близки к лозунгам футуристов (В. Маяковский – «Слово нам нужно для жизни»), даже к декларативным заявлениям пролеткультовцев, что свидетельствует о множестве сходных тенденций различных направлений и школ в поисках нового метода изображения жизни.

Пафос поисков «нового художественного взгляда» на мир определяет многое в творческих ориентирах В. Брюсова, А. Блока, Вяч. Иванова, И. Анненского, Ф. Сологуба и других, которые сближали их и с новыми реалистами, и с революционными романтиками. По поводу отношения В. Брюсова к «материалу», к действительности А. Луначарский пишет: «Брюсов мужествен, Брюсов любит материю, любит камень и металл больше, чем лучи, газ и пары, любит весомую, подчиняющуюся чеканке природу больше, чем неуловимое и невыразимое»<sup>2</sup>. Как видим, речь идет о том, что для поэта В. Брюсова ближе «натуральное», естественное, чем «неуловимое», таинственное. По сути, имеется в виду, что для появлений нового художественного метода были все объективные предпосылки. Однако это совсем не значит, что было ясным и понятным то, что содержало бы в себе этот метод – все шло к нему, фактически не зная ровным счетом ничего, что обозначило бы его как систему взглядов на природу художественного творчества. Явное тяготение некоторых из «модернистов» к правде, просматривается в стихах К. Бальмонта «Русскому рабочему», «Начистоту», Ф. Сологуба «Швея», «Шут», «Веселая песня», «Вольница». В творчестве А. Блока, В. Брюсова, А. Белого и многих других время революции обернулось периодом «социального и гражданского» прозрения, осознанным отношением к общественным изменениям.

«Революционные потрясения» отозвались в сознании писателей-символистов (и не только их) по-разному, но здесь необходимо отметить, что уже в начале века в русском символизме реализма становилось

<sup>1</sup> Михайловский Б. Символизм // Русская литература конца XIX – начала XX в. 1901-1907 гг. – М., 1971. – С. 254.

<sup>2</sup> Луначарский А. Собр. соч. в 8 томах. Т. 1. – М., 1963. – С. 456.

всё больше и больше, а в конце периода он фактически определяет важнейшие формы связи авторов с жизнью (А. Блок – «с миром утвердилась связь»). Возможно, эти «увлечения» символистов принципами реализма ещё не является социалистической литературой (даже в духе толкования некоторых произведений М. Горького и пролетарских поэтов), но, что они часто звучат в унисон этому типу художественного мышления, сомневаться не приходится. Хотя идея о возможном и фактическом взаимодействии реализма с другими течениями в советском литературоведении мало допускалась и являла собой тенденциозные суждения о необходимости защиты чистоты и ясности реализма.

Русская литература начала XX века – это не просто продукт деятельности праздно экспериментирующих на литературном поле духовных интеллектуалов, а объективный итог эволюции художественного слова на всем его историческом протяжении, включая и XIX век. Исключить из него всё, что не является реализмом не возможно, а символизм – не менее сложное и плодотворное явление, чем все другие течения и направления.

Символизм в России необходимо рассматривать в контексте других направлений, а с ними у символизма прочная очевидная связь. В конце века русская литература вся стала «общественной», то есть значительно приблизилась к изображению «жутких процессов» жизни, что потребовало изменений и в жанре, и в стиле. Это проявилось в идее «сказать» больше на практике, чем «рассказать», то есть повествовательный контекст в таком случае проникнут глубокими философским и публицистическими мыслями. «Раскованности», широкой повествовательной сюжетности предпочитается сжатость, телеграфность, стремление к синтезу, к обобщению, к многомерности мысли и образа. Это было характерно как для модернистских течений, особенно для символизма, так и для реализма с его разновидностями. Поэтому идея синтеза значительно повлияла на формирование нового творческого метода через воздействие на традиционные формы реализма и романтизма.

В монографии И. Минераловой сказано: «Художественный синтез был ведь не частной чертой, а одной из немногих основных «опор» в поэтике символистов (а через их посредство и вообще серебряного века)»<sup>1</sup>. В советское время недостаточно серьезно относились литературоведы к идее синтеза, как негативно оценивалось ими и все символистское направление: «...и синтез – одна из составляющих этих «идеалистических концепций» (имеет в виду – «несомненный идеализм», несомненные религиозность и мистицизм» – авт. дис.) – не устаивался по-настоящему серьезного изучения. К синтезу внимательнее всего отнеслись, пожалуй, исследователи пространственных искусств и прежде всего архитектуры»<sup>2</sup>. То есть ха-

<sup>1</sup> Минералова И. Поэтика символизма. – М., 1999. – С. 4.

<sup>2</sup> Там же. – С. 5.

рактрное для всего художественного процесса явление, которое определяло сущностные качества не одного символизма, долгие годы не становилось предметом объективного научного изучения.

Символизм поставил перед собой новые задачи: за счет художественного синтеза «сжать» до минимума классические формы (например, романа, поэмы, повести и т.д.), родовые и видовые характеристики (признаки) жанровых образований, максимально сократить разницу между прозаическим и поэтическим текстами, создать новые жанры (как, например, «Симфонии» А. Белого), подчиненные жанровым закономерностям других видов искусства (в данном случае – музыки). Одной из главных задач, как отмечает И. Минералова, стало «расширение выразительно-смысловых возможностей прозы за счет усвоения ею (путем адаптации) некоторых приемов поэзии. В данном деле имел немалое значение опыт западных литератур»<sup>1</sup>. Автор ссылается на слова В. Брюсова, сказанные им по поводу одной книги стихов Верхарна, что он «создал новые «роды» и «виды» в поэзии. Никто до него не подозревал, что роман можно сжать до лирического стихотворения»<sup>2</sup>. И в других видах искусства стали пользоваться литературными формами: «Рихард Штраус открыл в музыке приемы, идущие от приемов литературы – «дал начало музыкальному роману, музыкальной прозе»<sup>3</sup>.

Возможно, главное не в том, чтобы «объем романный» сжать «до лирического стихотворения» (разумеется, есть небольшие стихотворения по уровню и внутреннему содержанию превосходящие иные (неплохие) романы, а в том, как расширить художественно-поэтические возможности слова, способного выразить философию и идеологию эпохи). Слово-символ должно было нести в себе обобщенное содержание, чтобы оно заключало в себе не одну мысль, а много «смыслов», выражающих собою и общую (единую), и разнообразную, оттеночную закономерность явления, мироздания, Воли, Страсти, Жизни, Смерти, Добра, Зла, Дня, Ночи и т.д., включая сюда и многообразие их цветовых и звуковых гамм.

Однако, символ и символизм – не одно и то же, хотя основное ядро теоретических исследований *символизма* построено на анализе *символа*. Символ определяет основные линии нового направления. Но символ присущ и другим течениям, которые возникли и укрепили свои корни в общем литературном процессе эпохи – реализму рубежа веков (И. Бунин, А. Куприн, Б. Зайцев), неореализму (т.е. неоромантизму – В. Короленко, М. Горький, А. Серафимович, И. Шмелев и др.), акмеизму, футуризму («старик с сухими кошками»). На одних философских символах построены многие произведения реалиста-символиста Л. Андреева («Жизнь человека»). В определенном объеме символами разного

<sup>1</sup> Минералова И. Поэтика символизма. – М., 1999. – С. 7.

<sup>2</sup> Там же. – С. 7.

<sup>3</sup> Там же. – С. 7.



толка обеспечивается художественно-философское содержание произведений М. Горького и тех писателей, которые оказались в орбите его философских и эстетических интересов. То есть символ – достояние не одного символизма. Следует также подчеркнуть, что именно анализ символа привел их к идее художественного синтеза; во всяком случае, не одно исследование о художественном синтезе не прошло мимо идеи символа, философии и литературной практики символизма.

Как пишет А. Белый, символизм – «осуществленный до конца синтез, а не только соположение синтезируемых частей (скунтитэми – сопологаю), в соположении количества не выявляют еще своих новых качеств». Новое качество искусства, поэзии, разумеется, мыслится как творческое создание вдохновенной, высокоорганизованной личности художника, способного воспринять, осмыслить, оценить тайны мироздания, его закономерности, включиться в жизнь Космоса и сформулировать образы – символы. Л. Колобаева пишет: «...формы «расширения бытия» личности в поэзии символистов сходятся в том, что закон «Я» понимается поэтами как принцип самоценной «единичности», вполне независимой «от общего» и далее: «Такое отделение личности «от общего» у символистов было не только отталкиванием поэтов от мещанской толпы, но, больше того, сопротивлением «культу среднего человека» в реализме»<sup>1</sup>. То есть личность всемогуща, уникальна по существу своего разума и высшему духовному творчеству, для нее «нет ни вчера, ни завтра» (К. Бальмонт); но все-таки и трагична личность, ибо нет положительного решения проблемы жизни и смерти в пользу личности. Как она ни велика, Смерть (Человек в сером со свечой – Л. Андреев) всевластна над личностью, каким бы могуществом она ни обладала.

Подобные мотивы более характерны для поэзии символистов, чем для драмы и прозы, где они менее ощутимы. В драме Л. Андреева «Жизнь человека» проведена идея роковой предопределенности судьбы личности, каких бы высот она ни достигала в реальном пребывании в мире. В повести «Жизнь Василия Фивейского» величие личности тоже не тождественно реальному содержанию ее веры. Символистская проза создала менее художественно достойных, крупных произведений, чем поэзия, в которой успехи русской литературы разве что сравнимы только с поэзией «золотого века». Однако существенные успехи имеются и в прозе. Отношение критики и литературоведения к прозаическим произведениям символизма выборочно, что выражается, на наш взгляд, в недооценке объективных причин некоторого отставания прозы от художественных завоеваний поэзии. Они коренятся в жанрово-родовой природе и той, и другой: необходимость «повествовать» в прозе неизменно порождает обязательность создания конкретных картин, ситуаций, конфликта, естественно и определен-

<sup>1</sup> Колобаева Л. Концепции личности в русской литературе рубежа XIX-XX вв. – М., 1990. – С. 150.

ного эпически развивающегося сюжета. Что можно сказать в поэтическом образе, в прозе потребует постепенно-последовательного раскрытия, если даже исключить основное требование реализма – изображение жизни в ее конкретно-исторической обусловленности. Символизм в прозе объективно вынужден смыкаться с принципами реализма, что легче избежать в поэзии. Данное обстоятельство не учитывается в концептуальных рассуждениях исследователей, они отмечают факт незначительности эстетических завоеваний в прозе по сравнению с тем, что было достигнуто в поэзии. Причина «прохладного отношения» критики к прозе символистов в том, что она была менее понятной, чем их лирика – смелая, решительная, глубокая, философская, весьма разнообразная и главное – новая. Проза также шла под эгидой «новейшей литературы», однако смыкаясь с другими течениями, в том числе и с реалистическими, «запутывая» концепцию жизни, формы и средства ее отражения. При этом символистская проза была не совсем обычной, она почти «отказалась» от повествовательного сюжета, осмысленной, логически выстроенной системы характеров, в связи с этим выработала новую поэтику, многосложный и многокрасочный стиль, новый уровень и характер языкового творчества. Она ориентировалась на более спрессованное, концентрированное выражение идеи, что соответственно порождало новые принципы раскрытия, обобщения жизненных явлений. Методология символизма, символистских воззрений на мир вполне тождественна этому. Например, сущностные качества и характер движения сюжетно-фабульной конструкции романа З. Гиппиус «Чертova кукла» почти не поддается логическому анализу и определению – нет в нем подлинных эпических основ, явно видимых повествовательных линий, связей между героями и обстоятельствами, текст в основном состоит из диалогов, бесконечных разговоров (иногда, кажется, не о чем), которые почти всегда логически и по смыслу не завершены. Поэтому читателю часто непонятно, о чем и о ком идет речь. Писатель без начала и без сюжетного продолжения часто развивает давно начатый диалог, структура и содержание которого понятны только для него. Чтобы выстроить линию связи частей и звеньев в повествовании, приходится обращаться к расшифровке авторской схемы поэтического, философского сюжета. Хочется подчеркнуть, что каждый из символистских романов имеет свои поэтические особенности при одном очень важном для всех общем качестве – они напоминают трагикомический театр-балаган (масок, идей, знаков, но не характеров). В этом смысле между «Балаганчиком» А. Блока и «Мелким бесом» Ф. Сологуба или «Чертовой куклой» З. Гиппиус большой идеологической и философской разницы нет (хотя каждый вроде бы исповедует свою философию). Герои этих произведений – герои-маски, герои-знаки – перемещаются во времени и пространстве в логически разорванном мире, в хаотическом их движении по неустроенной, истерзанной земле (сцене), усложняя и умножая горе, страдания как своих собственных душ, так душ и разума всех их окружающих.

Нечто подобное встречаем мы в «босаях» рассказах М. Горького: они вроде бы на огромной и ничем не ограниченной сцене, все идут и идут по дорогам жизни, чтобы уйти от своей сегодняшней и прийти к другой, будущей, завтрашней. Этот завтрашний день у героев символистской прозы почти никогда не наступает, но если он забрезжит где-то в смутном сознании героев, обязательно исчезнет в густом тумане наступающего дня. Таким образом, у героев нет ни опоры, ни пристанища. Горьковский Коновалов (из одноименного рассказа) тоже скитается по миру и, не найдя опоры, уходит в иной. Герой в споре с повествователем доказывает, что нет в мире этой опоры, «точки своей не находит». Так и мелькают в холодном тумане жестоких человеческих страстей, так и не воспользовавшиеся силой своей, духом своим герои М. Горького. Они близки героям символистов: то же самое одиночество, упрямое нежелание как-нибудь создать вокруг себя людское сообщество, в одном случае, бесплодное романтическое вторжение в мир будущего, в другом – столь же мощное отторжение от мира сего и отчаянный, трагический и бездумный бросок в болото иррациональных идей и страстей. В этом смысле нет разницы между маскарадными фигурами из «Мелкого беса» и героями «Фомы Гордеева», хотя философские и мировоззренческие позиции их авторов кажутся прямо противоположными друг другу: Передонов плюет в лицо этим маскам, те отвечают ему тем же, Фома в пьяном изнеможении бросает в лицо собственному классу (тоже состоит в основном из однообразных масок) беспомощные слова, что они не жизнь устроили, а тюрьму. Он – один из строителей этой тюрьмы, хотя, может быть, Фома этого до конца не осознает. Таким образом, между новыми героями Ф. Сологуба и М. Горького (не в содержании, а в принципах их проявления) нет принципиального расхождения. Так поиск нового художественного метода проявляет свои тенденции в разных духовно-эстетических процессах эпохи.

Для энергии символизма главное – не события, а идеи, не подробности, а обобщения, хотя иногда Ф. Сологуб любил очень подробно выписывать «обстановку» – в деталях. Носителями вечных тайн могли быть не подробности, а идеи, знаки, символы. Жизнь переосмысливалась на театральной сцене, но не в формах самой жизни, а в масках, знаках, символах, долженствующих передать некую общую, главную истину. Соцреализм также требовал не раскрытия живой жизни, а нечто утопическое, пока ещё не существующее, но «революционно развивающееся». Принципы подхода к материалу почти тождественны.

Эстетика символизма особо не стремилась дать оригинальные лица, оригинальных героев, как и эстетика и идеология соцреализма. Важнее всего знак, символ, обобщение. И маски легко скрывали серийную изменчивость, казалось бы, неизменных явлений, лиц, героев (знаков, символов и т.д.). «Символистская драма охотно пользовалась ... традиционными масками (например, Коломбина, Пьеро, Арлекин, Шут в «Ба-

лаганчике» и «Короле на площади» Блока)<sup>1</sup> ..., – отмечает критика. «Нередко в ходе драмы, романа действующее лицо меняет свои «личины», выступает в разных масках»<sup>2</sup>. Для романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» это весьма характерно. В «Творимой легенде» (трилогия писателя), в ее первой части главной героиней является Елизавета, во второй «она живет жизнью Ортруды, королевы фантастической страны; в третьей – возвращается к своему первоначальному облику», – здесь же замечает критик. То есть множественность лица, с одной стороны, и одноликое множество – характерные особенности символистской прозы, драматургии, поэзии. Героев «Балаганчика» или «Короля на площади» А. Блока легко распознать по однообразию их лиц, хотя они действующие персонажи драм, каждый одет оригинально, ходит, изъясняется оригинально. Их не так трудно и увидеть рядом с героями Ф. Сологуба, разве что у А. Блока трагикомическое крушение духовности, нравственности, измечтание современной ему интеллигенции подается более в гротескно-сатирическом, ироническом плане, нежели у Ф. Сологуба, герои которого приобретают зловещий, разрушительный характер.

Символисты (неоромантики) весьма часто обращаются к эстетике фольклора. Сам А. Белый говорил, что любое произведение должно рассматриваться с точки зрения воплощения в нем народного духа, а составляющими его он считал и фольклорное слово (народный стих, особенно сти его широко использованы в поэзии всех без исключения символистов-неоромантиков), и хоровое пение, и танец, и художественно-философское мышление. Даже те из критиков, кто особо не симпатизировал прозе А. Белого, отмечали «архинародность», например, романа «Серебряный голубь». Народность романа «Петербург» в глубоком народном, национально озабоченном отношении писателя к судьбам Петербурга, а через него к тому, что есть сегодня Россия и что завтра ждет ее. Великая художественно-философская, провидческая гениальность А. Белого подсказала ему невероятные катаклизмы в жизни Петербурга и России в XX веке. XXI век, на наш взгляд, подошел к решению тех проблем, которые так глубоко и философски напряженно были осмыслены в романе «Петербург» А. Белого.

Эстетика символизма очень близко подошла к созданию образа Человека, Личности, способной соотнести себя с огромными духовными исканиями Великих Временных и Пространственных структур и вывести формулу бесценности индивидуума в процессе мировых событий и мирового движения. В осознании бесконечности своих возможностей Личность – легендарная, мифологическая, Вселенская – личность, которая стала наследницей всей мировой философии и эстетики, – руководствовалась мифологическими, космогоническими идеями, так широко и основательно осмысленными народно-поэтическим, художественным творчеством.

<sup>1</sup> Русская литература конца XIX – начала XX в. 1901-1907. – М., 1971. – С. 264.

<sup>2</sup> Там же.

Необходимо отметить, что к такому уровню осмысления личности, но в общем, коллективном были направлены усилия эстетики и литературной практики соцреализма. Идея создания такой Личности с большой буквы в эстетике символизма была, в конечном счете, растворена в их бесконечных поисках вечной Истины, где-то существующей, но недоступной в грубой повседневной реальности. Поиски соцреализмом ценной личности – великой, свободной, справедливой – ушли в рыхлую почву социально-утопической идеологии, оставив после себя жалкие следы однотипных существ и явлений.

В главе четвертой «Духовно-эстетические искания М. Горького в русской литературе рубежа XIX–XX веков и проблема формирования новых художественных принципов реалистического мышления» рассматривается вопрос, как эстетические теории и литературная практика эпохи, в том числе и модернистская, взаимодействовали с творческими исканиями «новых реалистов», то есть М. Горького, С. Серафимовича, С. Скитальца, С. Степняка-Кравчинского и их литературного окружения.

В русском литературном процессе конца XIX – начала XX века гораздо больше общностей между различными художественно-философскими течениями, нежели тех моментов, которые их разъединяют. Отечественное литературоведение в течение десятилетий твердило мысль о том, что все, не имеющее отношения (позитивного) к соцреализму, должно рассматриваться как явление, противоположное реализму и противопоставленное соцреалистической эстетике. В силу этого художественно-эстетические общности разных литературных течений и направлений, предшествовавших идеологическому внедрению в художественный процесс соцреалистических догм, изучались меньше, чем каждое из направлений в отдельности. О позитивном взаимовлиянии разных художественных систем и речи быть не могло. Что же касается возможного воздействия русского или европейского модерна (скажем, символизма или футуризма) на «новый реализм», то сама постановка такой проблемы была бы идеологически враждебной и практически невозможной в то время. В силу этих причин данный вопрос почти не изучался. Правда, предпринимались определенные усилия рассмотреть творчество отдельных писателей в контексте всего литературного процесса, в том числе в опосредованном его сравнении и с модернистскими идеями. В таких случаях делались выводы о положительном влиянии прогрессивного писателя (скажем, М. Горького на других) или разрушительном воздействии эстетики декаданса на писателя общедемократического, общегуманистического (на Л. Андреева, например). В известных работах К. Муратовой, Б. Бялика, Б. Михайловского и других немало таких наблюдений, а книга З. Удоновой так и называется: «Горький в борьбе с декадентами» (М., 1968). Проблема «Горький и другие» волновала и западных ученых – в 1970 году в Софии вышла книга И. Цонева «Максим Горький и модернизм».

Писатель стремился познать и осмыслить все явления в литературе своей эпохи. М. Горького не столько интересовало то, с каким направлением или течением связано подлинное явление литературы и искусства, а насколько оно содержит в себе силы для выражения общенародных идей, для раскрытия общенационального духа. В этом смысле для него одинаково интересны и символизм, и реализм. Поэтому необходимо рассматривать М. Горького не в отрыве от литературных направлений, их методологии, а в их центре, что помогло бы выработать новые подходы к изучению его художественного наследия, что, безусловно, расширило и обогатило бы наше знание о нем, а его самого приблизило бы к тому великому месту, которое ему принадлежит в литературе XX века и, наконец, снять с него давно возникший под влиянием большевистской идеологии хрестоматийный глянец, отпугнувший серьезного читателя от одного из важнейших явлений в духовной истории XX века.

Анализ горьковских произведений 90-х – начала 900-х годов в контексте русской литературы того периода привело советскую науку к утверждению мысли о М. Горьком как о новом писателе, продолжающем лучшие традиции русской реалистической классики в новое время, и о мыслителе, отвергающем философские стереотипы символистов. В результате делался вывод: Горький реалист, широко и свободно обращающийся к романтической эстетике, и поскольку время было временем социальных революций, метод М. Горького был означен как метод революционного романтизма, непосредственно связанного с реальной действительностью в отличие от классического романтизма (и европейского, и русского). Вспоминали и знаменитое изречение В. Короленко о том, что будущее литературы – реализм плюс романтизм.

На наш взгляд, не учитывалось обстоятельство влияния русского несоромантизма (символизма) на М. Горького при наличии критики им философии русского модерна. Отрицать это влияние невозможно, скажем, в знаменитых «Песнях», поэме «Девушка и смерть», да и в так называемых реалистических («босаяцких») рассказах, в первых произведениях этого жанра («Макар Чудра», «Старуха Изергиль») явно глубокое, органическое сочетание реализма и романтизма в сплав, образующий нечто третье, еще тогда неизвестное, впоследствии получившее понятие социалистического реализма, формулу которого позднее сконструировали большевистские идеологи культуры и литературы. Новый метод требовал изображения того, что есть в жизни (реализм), но и того, что может образоваться в результате позитивной эволюции этого сущего (реальная жизнь в ее революционном развитии) – при строгом объеме того из сегодняшней действительности, что своим содержанием просвечивает путь в завтра. То есть надо было слить в единое философское и методологическое целое то, что по природе своей фактически несоединимо.

В ранних рассказах М. Горького это продемонстрировано весьма наглядно: не прихоти ради в них соблюдено двойное авторство – сперва пи-

сатель рассказывает о герое сегодняшней жизни (Макар Чудра, старуха Изергиль, Надыр-Рагим оглы и др.), представляя его в достаточно полном объеме и в эстетическом режиме реализма; затем автор передает свои функции представленному герою и тот ведет дальнейший рассказ, прокладывая мост от реальной, грубой и мрачно-скупной жизни к жизни необычной, романтической, с событиями невероятными, действующими лицами исключительного поведения. В реалистических произведениях сочетание этих двух планов своеобразно реализуется: автор воссоздает объективные реалистические обстоятельства («Супруги Орловы», «Двадцать шесть и одна», «Дед Архип и Ленька», «Коновалов», «Емельян Пиляй» и др.), в которых приводит и героя, и читателя к мысли о несовместимости этих обстоятельств со статусом и достоинствами человека, а из этого – о необходимости их изменения в контексте его дум о нечто другом, пока еще неясном, невидимом, но явно и требовательно осознаваемом. Так Мальва в экстазе мести (во имя чего-то другого, лучшего) сталкивает «лбом» отца и сына («Как чайка, куда захочу, туда и полечу! Никто мне дороги не загорodит»), проявляя в этом свою силу, демонстрируя власть над мужской половиной человечества. В структуре характеров героев М. Горького есть какая-то далекая надежда на какое-то торжество мечты, если даже в глубине души личность втайне от других и от себя часто держит мысль о невозможности ее реализации. Пребывание героя сразу в двух мирах (мир реальности и мир мечты) дает писателю возможность проецировать идеи в их перспективе, хотя их эволюция нередко приводит к разрушению обоих миров, как, например, в характере Фомы Гордеева в одноименном романе. Стремление соединить эти два мира было предпринято Горьким и в романе «Мать», а также в пьесе «Враги». В романе «Мать» это проявилось в высокой степени экспериментально и открыто публицистически. Роман вызвал разные суждения: «крупный по размерам», «значительный по замыслу реалистический роман «Мать» потерпел крах». Однако, «крах романа никоим образом не может быть поставлен на счет реалистической школы и ее приемов письма. Несчастье М. Горького в данном случае обусловлено даже не тем, как он писал, а тем, что он писал» («Современник», 1907, №11); «Мать» – начало эпопеи труда и его героев» («Одесские новости», 1907, 18 апр.); начало повести «до жалости наивно» (З. Гиппиус. «Весь», 1907, №7). Известны положительные отзывы А. Луначарского, В. Ульянова-Ленина и других. Последний его назвал учебником для рабочих-революционеров («очень своевременная книга»), которые «прочитают его с большой пользой для себя». Что существуют отрицательные отзывы о «Матери» знали немногие, узкий круг специалистов был знаком с ними, и в целом «Мать» преподносили как образчик социалистического реализма, а автора – как его основоположника.

К революции русские писатели шли разными путями, стараясь понять нравственную и психологическую, духовную и морально-этическую

сущность ее участников и вождей – «Поветрис» В. Вересаева, «Так было» Л. Андреева, произведения С. Скитальца-Петрова, «проникнутые боевым революционным духом»<sup>1</sup>, И. Шмелева, С. Степняка-Кравчинского и др., произведения С. Скитальца нашли признание широкого круга писателей и одобрение Л. Толстого, М. Горького, других великих современников, за то, «что в них писатель нарисовал яркую и правдивую картину жизни народа»<sup>2</sup>. Повесть «Октава» («Жизнь», 1900) А. Чехов назвал «хорошей вещью»<sup>3</sup>. При многих сходных положениях в эстетическом и философском восприятии событий эпохи с М. Горьким, С. Скиталец более склонялся к общедемократическим принципам творчества и мышления. Личность он оценивал прежде всего с точки зрения духовности осмысления ею окружающего мира, прекрасного и безобразного. Этим объясняется тот факт, что большинство из его героев люди искусства или труженики, преданные идее прекрасного, понимающие искусство и т.д. Политические же взгляды С. Скитальца и его героев исходили из признания того факта, что «бытие определяет сознание», что экономические требования во многом формируют мировоззренческое поведение героев.

Личность как продукт общественных закономерностей, как индивид, который готовит себя к служению большинству и большим делам, обретает яркую цельность и интеллектуальную состоятельность в прозе С. Степняка-Кравчинского, который «был одним из самых замечательных, необыкновенных людей в русском революционном движении, в русской литературе, в европейском общественном движении XX века»<sup>4</sup>. Фактически народовольческую публицистику на уровень высокой художественности поднял он. Возможно, в свое время писатель особо не мог повлиять на русскую литературу рубежа веков, и в силу того, что его произведения существовали в основном на европейских языках, а роман «Андрей Кожухов» на русском языке был издан после того, как завоевали уже европейскую известность М. Горький, А. Андреев, В. Вересаев, И. Шмелев, Б. Зайцев, хотя эстетическое и художественное родство С. Степняка-Кравчинского с ними, особенно с М. Горьким, И. Шмелевым, С. Петровым-Скитальцем, И. Вольновым вполне очевидно.

Связь фольклора и прозы в русской литературе рубежа веков многообразна и плодотворна. «Песни» М. Горького полны народных изречений, слов, оборотов, образов героев из устного творчества (например, Уж и Ивапушка, любящий лежать и греться на печи). В его ранних рассказах главным сюжетообразующим фактором нередко становится сказка, легенда («Макар Чудра», «Старуха Изергиль»). Поэма «Девушка и смерть» по

<sup>1</sup> Трегубов А. С. Г. Скиталец // Скиталец. Избранные произведения. – М., 1955. – С. 611.

<sup>2</sup> Там же. – С. 612.

<sup>3</sup> Карпов Е. Две последние встречи с А. П. Чеховым // Рампа и жизнь. 1914. №24, 25.

<sup>4</sup> Таратута Евг. Писатель-революционер // С. М. Степняк-Кравчинский. Сочинения. В 2-х т. Т. 1. – М., 1987. – С. 6.



образному строю и поэтическому языку очень близка русским народным сказкам и мифам. Обращение к М. Горького и других русских писателей к художественному опыту народа помогает им концентрировать свое внимание на значительных проблемах народного бытия. И в синтезе разных форм и средств – жанров, стилей, идей и поэтической образной системы – писатели стремятся увидеть концентрацию и напряжение в общественных и социальных процессах. Как никогда раньше, писатели времен «нового реализма» смело и решительно осмысливают общественные и социальные события, включая в художественный текст живую, страстную публицистику (С. Скиталец, М. Горький, С. Степняк-Кравчинский, В. Вересаев, Н. Телешов). Даже Л. Андреев, до боли, иногда до патологии психолог, аналитик внутреннего мира человека, смело врывается в открытый спор, в публицистику, стремясь немногими словами, словами-знаками высказать главное, самое верное и необходимое.

В концепции личности периода «нового реализма» русской литературы в определенной художественной, философско-эстетической концентрации обнаружили свои возможности и объективно-правдивое изображение жизни, и последовательно осмысленный его прорыв в нечто другое (как продолжение реализма), и эстетика символизма (в органическом сплаве с романтизмом), и духовный опыт народного творчества. В конечном итоге это и стало тем фундаментом, на котором выросло все лучшее, что создано русской литературой в течение сложного и трудного XX века.

**В разделе втором «Своеобразие литературного процесса в России накануне революции и послереволюционного времени: Пролеткультовские идеи в поисках нового художественного метода и их роль в возникновении и становлении в новописьменной северокавказской прозе эстетических принципов соцреализма»** анализируется вопрос о роли Пролеткульта и социалистического реализма в русском литературном процессе, а также в зарождении и развитии литературы Северного Кавказа.

**В первой главе данного раздела «Пролеткультовские идеи в русском литературном процессе накануне и после революции, формирование в нем социально ориентированного и идеологически конкретизированного типа художественного метода»** речь идет о становлении в отечественной литературе так называемого социалистического реализма.

Пролеткультовская идеология была сильна массовостью участия в ее художественно-эстетической реализации деятелей литературы и искусства разного уровня и опыта. Возникла идея создания «чистой пролетарской культуры» (литературы и искусства), и сразу нашлось множество ее «неистовых ревнителей».

Проблема «искусство и общественная жизнь» всегда была актуальной. Еще Н. Буало, И. Тэн посвящали ей целые трактаты и крупные исследования, а после них появилась большая группа (в одной русской науке)

ученых<sup>1</sup>. Но социологическая наука о литературе и искусстве создавалась, с одной стороны, учеными-гуманитариями, исследователями, которые занимались проблемами только истории и теории культуры и искусства (Н. Буало, И. Тэн, Н. Михайловский, П. Сакулин, В. Фриче и другие), с другой – философами и общественными деятелями (Г. Плеханов, В. Ульянов-Ленин, А. Луначарский, Н. Бухарин, Л. Троцкий и другие). Хотя и те, и другие высказывают весьма близкие идеи о связях искусства и общественной жизни, тем не менее, первые оценивают (в основном) соотношение искусства и общественной жизни с точки зрения теории искусства, вторые – с точки зрения закономерностей общественной жизни, что не может не обозначить своих особенностей в решении и теми, и другими проблем взаимосвязей общественной и духовной деятельности.

М. Шолохов, М. Пришвин, К. Паустовский, М. Булгаков, А. Твардовский и другие писатели стали знаменитыми не в силу осмысления общественных закономерностей под углом зрения определенной идеологии, а в силу глубинного освоения их, проникновения в сложные социальные, политические, духовно-нравственные противоречия эпохи, объективно-убедительного раскрытия человеческих судеб, психологий, поведения и т. д. Они и обеспечили глубокий показ общественных закономерностей, а не исследование жизни и человека в их «революционном развитии». Именно о таком подходе художника к раскрытию общественной жизни писал Г. Плеханов.

Исследователь А. Тхакушинов пишет: «Мыслитель (Плеханов – авт. дис.) активно формирует социологические принципы искусства и литературы, при этом очень остро ощущает возможность их вульгаризации и упрощения, что и произошло в период рапповского наступления на подлинную литературу и искусство»<sup>2</sup>. Действительно, Г. Плеханов стремился уберечь интерпретаторов произведений искусства и литературы, а также писателей от возможного подчинения государственно-кланово-партийным интересам. При этом великий философ и проницательный знаток литературы и искусства отодвинул в сторону главное звено в собственной эстетике<sup>3</sup>: искусство должно быть искусством, а не повторением политических, социальных лозунгов. Феодалы, разбойники, помещики, конокрады имеют свои песни, говорит он, следовательно, и вы, рабочие, должны иметь свое искусство, свои песни: «У вас должна быть своя поэзия, свои песни, свои стихотворения. В них вы должны искать выражение своего горя, своих надежд и стремлений»<sup>4</sup>. Так замк-

<sup>1</sup> Петражицкий Л., Н. Бердяев, М. Ковалевский, П. Кропоткин, В. Чернов, П. Сорокин, Г. Плеханов, В. Ульянов-Ленин, А. Богданов, В. Фриче, Н. Бухарин, Л. Троцкий, А. Луначарский и другие.

<sup>2</sup> Тхакушинов А. Очерки социологии культуры. – Майкоп, 2004. – С. 113.

<sup>3</sup> Плеханов Г. Два слова читателям-рабочим // Русская литературная критика конца XIX – начала XX века. М., 1982. – С. 52-53.

<sup>4</sup> Там же. С. 54.

нулся круг эстетических, методологических рассуждений крупного теоретика литературы: от признания им автономной силы и воли бытования искусства и литературы вне их всякой зависимости от государственно-партийной идеологии к утверждению закономерности и права существования классового, социального, идеологически детерминированного искусства и литературы. Г. Плеханов анализирует несколько стихотворений Н. Некрасова, Г. Гейне, Н. Морозова, которые, по его представлению, являются пролетарскими, причем он не мог не понимать, что в этих случаях мы имеем дело с зарифмованными лозунгами, призывами и что они не образуют никаким образом какой-либо поэзии. Но и такие стихи имеют право на существование – только на плакатах, на транспарантах и т. д., но не в сборниках лирических произведений. Ф. Энгельс когда-то высказал мысль о том, что в периоды мощных общественных борений на первый план выходят агитационные, публицистические страсти, поэтому литература и искусство становятся в противоположность себе не художественными системами, а политическими, пропагандистскими структурами, должныствующими обеспечить требования дня доступными, легко усвояемыми словами. Г. Плеханов надеялся, что наступит когда-нибудь «царство небесное, счастливая, свободная, независимая жизнь», «что в этом земном раю будут жить лишь одни трудящиеся люди»<sup>1</sup>. И тогда «только рабочий класс даст поэзии самое высокое содержание, потому что только рабочий класс может быть истинным представителем идеи труда и разума»<sup>2</sup>. И как резюме: «... всякий общественный класс вкладывает в поэзию свое особое содержание»<sup>3</sup>.

Размышления Г. Плеханова воочию свидетельствуют о том, что один из крупнейших марксистских критиков за многие годы до В. Ульянова, А. Луначарского, Л. Троцкого, А. Богданова теоретически обосновал идею *пролетарской культуры*.

Непосредственно о Пролеткульте стали говорить в начале 10-х годов прошлого века, хотя корни его уходят в глубь далекой истории. Пролеткульт стал одной из самых массовых организацией на культурном фронте в стране «победителей революции». Это настораживало большевистских вождей, настораживало именно то в Пролеткульте, что он становился не только массовой, но и стремился быть самостоятельной в условиях господства большевистской прогосударственной партии. В. Ленин и другие решили немедленно «приручить» Пролеткульт, сделав его подотчетным отделом Наркомпроса и подчинив тем самым непосредственно ЦК ВКП(б). Не выпуская руководства процессом формирования «новой культуры» из рук – таков пафос партийных документов того времени.

<sup>1</sup> Плеханов Г. Два слова читателям-рабочим // Русская литературная критика конца XIX – начала XX века. М., 1982. – С. 55.

<sup>2</sup> Там же. – С. 56.

<sup>3</sup> Там же. – С. 57.

Пролеткульт, затем рапповские вожди и теоретики, сформулировали методологические идеи, которые привели постреволюционное (советское, большевистское) искусство и литературу к художественной прострации во имя защиты и утверждения ложных социальных и психологических идей, превращения духовной жизни и деятельности общества в элемент идеологии господствующего класса, подчинения искусства, литературы государственным, властным интересам. Богданов А., а потом (и вместе с ним) руководство РАППа довели до абсурда идею классовой определенности искусства и литературы. Это выразилось в их отношении к классовому наследию – необходимость «учебы у старых мастеров» публично никто из них не отрицал. А. Богданов часто говорил о том, что следует изучать опыт и по возможности его использовать. Но оговорка: «... даже в области искусства пролетариат не может удовлетвориться старой культурой и принужден вырабатывать свою, новую, как орудие своего сплочения, своего воспитания в духе товарищества и борьбы. Примирения нет даже здесь, в той среде, которую так долго считали царством чистой красоты»<sup>1</sup>. А. Богданова не интересовала проблема преемственности. Становится понятно, что в области искусства сотрудничество пролетариата с другими классами невозможно. В основе этого объективного, на взгляд А. Богданова, противостояния лежат не просто антагонистические идеи о социальной жизни общества, но и то, что в силу автономных особенностей пролетарского сознания существенно изменились принципы творчества. В прошлом господствовала воля индивида, творческого «я», поскольку время изменялось и поскольку к духовному творчеству теперь приступали и пролетарии, то и характер творчества стал другим: результаты физического труда создаются массами пролетариев, следовательно, у него массовая, коллективная психология. А. Гастев, автор знаменитой книги «Поэзия рабочего удара», также говорит об идее индустриального коллективного психологизма мышления.

Именно А. Гастевым был запущен механизм «машинного, пролетарского» творчества, но творчество, если оно настоящее, не признает ни каких готовых правил. На одной встрече с молодыми писателями В. Катаев говорил, что он роман пишет не по теории жанра, а по зову ума и сердца, и где пересекутся энергия ума и сердца, он предусмотреть не может; поэтому исключительно подчиняется «зову писательского голоса». Он как раз и не должен был звучать по соображениям теоретиков новой пролетарской литературы, но звучал и слева, и справа, среди бывших футуристов, ныне левовцев, а иногда и «перевальцев», команды А. Воронского, которая вроде и была за «настоящую» объективно-реалистическую литературу.

«Представление о творчестве было обезглавлено. И Леф, и Пролеткульт, и РАПП – все они видели функцию писателя в выполнении

---

<sup>1</sup> Богданов А. Вопросы социализма. – М., 1990. – С. 412.

«социального заказа», не оставляя ему права на собственное художественное видение. В русской культуре происходила смена кода, рождалась подменная культура»<sup>1</sup>. Действительность была одна, а отражающая ее художественная культура была совсем иная. Рапповцы и вся пролеткультовская идеология и культура были ослеплены (или делали вид, что всего этого они не видят) идеей построения новой культуры, совершенно не замечая того, что происходит в действительности. В итоге рапповская идеология не нашла адекватного подтверждения в литературном процессе.

Отчуждение литературы и культуры от действительности опасно не только для литературы и культуры, оно опасно для самой окружающей действительности тем, что под энергией ложных эстетических идей пролеткультура стремится изменить саму сущность художественного искусства, чтобы продемонстрировать обществу столь же неожиданную вроде бы трансформацию идей.

При беспредельной объемности идеологических и художественно-эстетических притязаний пролеткультовцев-рапповцев схема их воззрений была проста – быть пролетарской культуре потому, что она не может не быть. На этой схеме выстроить объективные суждения о методе «пролеткультуры» нельзя, создать убедительную теорию «нового художественного движения» невозможно. Один из активных теоретиков «новой культуры», Н. Ляшко<sup>2</sup> определяет признаки пролетарской культуры: первый признак пролетарской литературы быть организатором, созидателем пролетарской структуры организованного единства общества, способной руководить всеми органами и звеньями пролетарского движения, быть единым героем всеобъемлющей пролетарской культуры, определяющим все направления и весь объем духовной и эстетической ориентированности общества. Второй признак, по Н. Ляшко, – «трудовая стихия ..., сознание того, ... что труд есть мерило справедливости, равенства. Даже явления природы они определяют трудовыми процессами» (там же). «Третий отличительный признак пролетарской литературы, – пишет Н. Ляшко, – машинизм, металлическая тема» (там же). Новоиспеченная теория никакими суждениями или доказательствами не подтверждена.

Отметим, что принципиальных различий во взглядах на пролеткультуру, а так же на метод, стиль, героя, социальный статус пролетария и т.д., у всех пролетлитераторов нет. Отсутствуют и какие-нибудь расхождения в размышлениях о возможном конечном результате развития пролетарской литературы.

Удивляет следующее: как могло случиться, что все пролеткультовцы (не только они одни, но и отчасти «перевальцы», «литфронтовцы» и т.п.)

<sup>1</sup> Беляя Г. Дон-Кихоты революции – опыт побед и поражений. – М., 2004. – С. 15.

<sup>2</sup> Ляшко Н. Основные отличительные признаки пролетарской литературы // Кузница. 1922. №5-6.

одинаково думали об одном и том же, как могли поверить многоопытные (в жизни и творчестве) литераторы в идею создания на «искусственных, заученных» началах художественного произведения. Понятно, что существует сумма взглядов на искусство, при этом не все они продиктованы эстетическими закономерностями, что среди них имеются и мировоззренческие идеи, соображения социального порядка, но все они в целом подчиняются единому духовному, вдохновенному порыву.

Пафос создания новой пролетарской литературы вдохновлял на скорейшее и безапелляционное конструирование идеологии и внутренней схемы нового художественного метода: диалектико-материалистический метод (рапповцы), монументальный реализм (А. Толстой), пролетарский реализм (те же рапповцы) и т.д., при этом не учитывался факт отсутствия подлинной литературной практики, художественно-эстетического накопления так называемой «пролетлитературы», а опыт классической прямо или косвенно отвергался апологетами новой литературы во имя создания великих ее образцов.

В разряд пролетарских сочинений теоретиками нового искусства вводились новые произведения. Марксисты-большевики решили, что первым из них, а значит, основополагающим, должен стать роман М. Горького «Мать». Памятны слова В. Ленина о том, что роман М. Горького очень своевременно появился и что рабочие прочитают его «с большой пользой для себя». Главную ставку большевики сделали на М. Горького – с него-то и начнется настоящая пролетарская литература, он сам и будет первым пролетарским писателем, а затем и основателем нового художественного метода – социалистического реализма. Большевистская схема и структура народной литературы (она была уже разработана в ленинской статье «Партийная организация и партийная литература») были четко обозначены – герой из народа четко осознает свои цели и задачи, сознательно борется за их осуществление. Только с вопросами искусства это было как-то не совсем согласовано. Роман «Мать» сконструирован как бы из двух частей: начало, первая часть – глубокий реализм, открытая, подробно выписанная правда, объективные картины. Зло, жестокость, ненависть ко всему глубоко проникли в народное сознание (Власов-старший), а противопоставить в романе этому нечего. Молодое поколение спасено (вторая часть): у них появилась новая идея – мысль о борьбе за справедливость, которая звала на ратный бой. Таким образом, идея превращает их в настоящих людей – глубокий, насыщенный красками подлинной правды реализм постепенно «освободился от цепей» и превратился в красивую, солнечную утопию о справедливости. И хотя роман завершается довольно печально – арестом главных героев, он не теряет своего утопического оптимизма, социально ориентированного романтизма. Куда сильнее (даже в русле «нового реализма») выглядят горьковские «босаяки» рассказы, романы «Фома Гордеев», «Трое», «Исповедь», окурковский цикл, в которых глубоко отражено трагическое, многогранное неблагополучие в жизни человека и общества.

Революционная литература, революционная поэзия, как правило, всегда насыщена декларативно-лозунговой информацией, выводящей поэтическую строку к определенной социальной идее. В этом смысле чрезвычайно показательна поэзия Ф. Шкулева, П. Беспощадного, И. Садофьева, В. Саянова, В. Кириллова.

«Новых» стихов было множество в центральной и местной печати, да и прозы было достаточно. Однако часто эти произведения не имели большой художественной ценности: к началу 20-х годов в стране насчитывалось уже более 15 тысяч писателей.

Главным вопросом эпохи становится проблема нового героя. Ответ был ясен для идеологов большевизма: он – большевик, революционер, выходец из рабоче-крестьянской среды. В поисках нового героя создавались рассказы, повести, романы Ю. Либединского, Вяч. Иванова, Б. Пильняка, Д. Фурманова, К. Федина, М. Шолохова. Главный лозунг (методологический критерий) этих поисков – переделка «человеческого материала» (А. Фадеев), что фактическое признание определенного уровня искусственности, схематизма в раскрытии героя времени. Крупнейшим произведением, воплотившем в себе идеи переделки человеческого материала, считается роман Д. Фурманова «Чапаев».

Общий контекст отечественной литературы 20-30-х годов определяется тем, что проблема художественного метода обретает отчетливую линию. Это не означает, что в самой литературе дела шли ровно и стройно, что уже завтра они обретут форму завершенности и некоторого эстетического итога. Параллельно с пролетарскими поисками существовала огромная и, возможно, самая главная линия поисков художественной правды, которую исповедовали и проводили в своем творчестве Л. Леонов, М. Пришвин, К. Паустовский, Е. Замятин, Б. Пильняк, М. Булгаков, А. Платонов, многие другие, которые были с легкой руки пролеткультовцев определены как «попутчики» революционной культуры. В эту группу первоначально записали М. Горького и В. Маяковского, которые затем были объявлены зачинателями, основоположниками литературы социалистического реализма. Однако и М. Горький, и В. Маяковский, не говоря уже о других, указанных выше, и не названных нами, не укладывались в «прокрустово ложе» пресловутого соцреализма.

В 20-30-х годах определились основные стилевые и методологические ориентиры «новой литературы»: собственно социалистическая литература (пролеткультовско-рапповская в своей основе) и реалистическая, продолжившая лучшие традиции классического русского и мирового реализма, которая официально не признавалась советским литературоведением в течение всех лет советской власти. Всесильная идеология большевиков вынесла свой безапелляционный вердикт – классовый враг разбит, последняя его опора кулачество как класс разгромлено, у советской власти врагов нет, а если есть, то он внешний, а внутренний

слаб и незначителен, конфликтов в обществе нет, их и не должно быть ни в искусстве, ни в литературе. Следовательно, советская литература вышла на единую ленинскую платформу и выработала единый художественный метод – социалистический реализм.

Выросшая без собственной художественно-эстетической базы советская социалистическая литература не могла и не смогла так и до конца утвердить свой художественный метод, крупные же художники советского периода вовсе не были художниками социалистического реализма. Хотя после трудных поисков метод был все же обозначен как метод социалистического реализма, была утверждена его формулировка в Уставе Союза писателей СССР, и фактически стал законом для всех писателей (1934). В течение многих десятилетий соцреализм был главным и единственным методом художественного мышления для всех писателей, композиторов, художников. Так появилось понятие культуры социалистической по содержанию, национальной по форме. Было и другое определение, которое стало особо популярным после войны – единство в многообразии. Внешне привлекательные, они нанесли огромный ущерб всему литературному процессу, особенно в послевоенное время, а судьбы новописменных литератур всецело легли в узкие идеологические рамки нового художественного метода.

Во второй главе раздела «Социалистический реализм как художественный метод советской литературы и судьбы новописменных литератур народов Северного Кавказа (преимущественно адыгских) 20-30-х годов XX века» рассматриваются вопросы зарождения и становления новописменных литератур Северного Кавказа и роли соцреализма в их развитии.

Один из ведущих писателей советской литературы К. Федин точно уловил основное противоречие в теоретических установках Пролеткульта – трагикомическое неприятие опыта прошлого (на практике) при постоянном обращении к идее преемственности (в теории): «С огромным рвением в Пролеткульте следили, не выплыло бы где-нибудь понятие преемственности традиций. Пролеткультовцы предполагали изменить бытие деревенской Руси влиянием новой культуры, которая должна была создаваться в революционном темпе силами индустриального пролетариата. Пролеткульт, считая себя экстрактом всего подлинно пролетарского, самоограждался, как суровый орден. Едва родившаяся литература замуровала себя в его стенах и бойницах»<sup>1</sup>. Такое происходило почти во всех произведениях, авторы которых выбирали один из важнейших методологических принципов, – тот, что указывался в Уставе писателей СССР как изображение жизни в ее революционном развитии. Литературный процесс фактически пошел по двум направлениям: реализм в новых условиях (А. Платонов, М. Булгаков, поэты и писатели «лагерной», военной и деревенской литературы и другие) и социалистический ре-

<sup>1</sup> Федин К. Собр. соч., т. 9. – М., 1962. – С. 148-149.



лизм, который не выдерживал и не выдержал никакой критики и не стал, не мог стать литературой реалистической. Литература так называемого соцреализма скорее всего была и могла быть литературой агитационной, плакатно-лозунговой, литературой о всеобщем благоденствии, литературой социально-утопического романтизма. Основы же социально-утопического романтизма были заложены еще в романе «Что делать?» Н. Чернышевского.

Социальные утопии давно известны человечеству, в том числе и в сфере художественного творчества – их множество и в устно-поэтическом творчестве, в древней, античной культуре; их становилось меньше по мере развития реализма средневековья, реализма Ренессанса, затем реализма XIX века, получившего название «критического». Социалистический же реализм в теоретической основе своей не провозгласил даже идею жизненной правды, объективного отражения действительности. Поэтому пролеткультура фактически опиралась не на марксизм, а на идеологию утопического идеализма.

Один из активных и последовательных поклонников и интерпретаторов пролетарских идей (затем соцреалистических) немецкий писатель и критик А. Курелла обозначил новую литературу как литературу «объективного реализма». «Предметом этого «объективного реализма» в литературе являются не «судьбы» отдельных персонажей, а комплексы событий (исторических, политических, социально-экономических), которые возникают из взаимодействия тысячи объективных и субъективных факторов»<sup>1</sup>. Получается, что литература должна заниматься не личностью, а коллективом, не психологией отдельного человека, а социальной психологией, не душевными переживаниями личностей, а «комплексом событий», исторических процессов, в которых принимают участие большие коллективы людей.

Идея коллективизма в свое время вызвала не просто иронию, а иронию философскую у Е. Замятина, написавшего социально-антиутопический роман «Мы» (1921) после определенных дискуссий в Пролеткульте и о самом Пролеткульте. Хотя разумеется, роман не об этом и философское содержание его тематики намного шире. Писатель, конечно, не мог до возможной точности предвидеть все, что могло произойти в жизни «нового общества», в его «обновляющемся» арсенале духовных ценностей. Процессы, которые были Замятиным предсказаны, пошли гораздо быстрее, чем это ему представлялось – общество активно и последовательно тоталитаризировалось, Государственно-Партийно-Большевистская идеология значительно продвинулась в укреплении абсолютной власти над художественным творчеством народа, народ вошел в глубокую колею коллективного психологизма, преимущественно машинно-индустриального, и оставалось только править разумно этим механизмом. Большевиcтская партия победно констатировала, что все течения и направления в искусстве и литературе прошли переходный период и сблизились благодаря со-

---

<sup>1</sup> Курелла А. Против психологизма // На литературном посту. – 1928. – №5. – С. 223.

ветской власти и что теперь настала пора объединяться в единые союзы писателям, живописцам, музыкантам и т.д. ЦК ВКП(б) издает резолюционно-постановление о ликвидации литературно-художественных организаций. Такое постановление на деле означало, что прекращается деятельность всех других течений и школ в литературе и искусстве, закрываются их газеты и журналы, издательства переходят в подчинение Наркомпросу, то есть государству, устанавливается жесткая цензура большевиков над всем творчеством, духовным процессом. В результате бывшие рапповцы (пролеткультовцы) фактически стали единственными хозяевами в литературно-культурно-идеологической жизни страны.

В «центрах» – крупных городах, где находились большие разного характера литературно-творческие группы, объединения, не сразу прекратились литературные дискуссии, не прекратилась работа отдельных групп, кружков, хотя было объявлено о прекращении такого рода деятельности. Споры (негласные, полуоткрытые) шли о герое, художественном методе, о жанрах и стилях, существовала большая литература, которая ни прямо, ни косвенно не имела никакого отношения к социалистическому реализму. В литературном процессе активными были бывшие символисты (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый, большая группа эмигрантов продолжила творчество в избранном курсе), акмеисты (А. Ахматова, С. Городецкий, О. Мандельштам, В. Нарбут). Футуристов (ныне левовцев) не стало меньше, чем до 1917 года, – В. Маяковский, В. Хлебников, В. Каменский, С. Третьяков, Б. Пастернак, А. Крученых, И. Северянин (можно назвать еще десяток имен). Кроме них внушительная, творчески жизнеспособная группа крестьянских поэтов, писателей, драматургов, собственно реалисты новой формации («серапионовы братья»), опоязевцы, перевальцы, «Красная новь», попутчики), среди них М. Пришвин, А. Платонов, М. Булгаков, К. Федин, Е. Замятин, Б. Пильняк, многие другие). Все они образовали негласную платформу серьезной творческой оппозиции социалистическому реализму, что послужило причиной постоянного, напряженного, неприязненно-нигилистического отношения к ним идеологических структур большевизма.

На местах же положение осложнялось тем, что любой документ, принятый «в верхах», становился законом: материалы Первого съезда советских писателей, Устав, принятый на нем, воспринимались на периферии (в национальных литературах) как закон для творчества. Северокавказские республики не оказались исключением. Они активно включались в общегосударственный культурный процесс, создали письменность, молодые журналисты взялись за создание художественных произведений. Революция пробудила в «отсталых народах» творческую энергию, и, естественно, стихи, очерки, песни, первые небольшие по объему прозаические произведения посвящались революции, новому человеку. В этих произведениях сравнивалось былое с сущим, старое с новым, и схема художественного мышления, выработанная на съезде писателей в Москве, давала молодым авторам возможность реализовать в нехитрой форме

мысли и переживаний людей новой эпохи, сказать слово об их думах, стремлениях, надеждах, показать какие изменения происходили в их жизни. В этом соцреализм оказался на время эффективным.

«В национальных регионах идейная борьба «на культурном фронте» носила крайне острый характер, ибо культура оказалась той сферой, где наиболее рельефно проявлялись «уклоны» в национальном вопросе. Было принято считать, что именно здесь «классово враждебная идеология» имела более широкую базу, опираясь на культурную отсталость народных масс, порождая националистические настроения»<sup>1</sup>. В данном случае необходимо учесть одно обстоятельство: в национальных республиках, тем более в северокавказских, идейная борьба «на культурном фронте» не могла быть острее, чем в центре, потому что многообразие философско-эстетических исканий, которое было характерно для культуры «центра», не имело плодотворной почвы в национальных республиках. Острые противоречия существовали, но они были в общественном сознании, но не в сфере искусства и литературы. Хотя полностью исключить такие искания из национального «культурного процесса» нельзя, они проявлялись только на социальном, идеологическом, а не на эстетическом, художественном уровне. Лозунг был простой: «Кто не с нами, тот против нас», он срабатывал мгновенно и бескомпромиссно. Читаем: «В национальных регионах идейная борьба... носила крайне острый характер», что «находило выражение с одной стороны – в стремлении отдельных представителей новой интеллигенции игнорировать национальную культуру, языки, традиции, а с другой – в неправомерном преувеличении национальной специфики, идеализации исторического прошлого, в попытках обособиться в национальных рамках»<sup>2</sup>. Конечно, были «попытки обособиться в национальных рамках», но не в такой острой форме, как было сказано выше. Пролеткультовская идеология, поддержанная большевистской властью и «новой эстетикой», в национальных вопросах приняла чрезвычайно извращенные формы. В национальных литературах начального этапа их развития главным был вопрос идеологический – «старое и новое», их противопоставление.

В отечественном литературоведении не один раз поднимался вопрос о том, что есть новописьменные (или «младописьменные») литературы. По отношению к ним часто употреблялось понятие «феномен». Они не могли не появиться, они возникли как часть новой, советской литературы – появились по прямому указанию партии, как заказные литературы с заказной идеологией, с заказной методологией, даже с определенной художественной направленностью, продиктованной социально-политическими соображениями. Всю эволюцию человека марксисты

<sup>1</sup> Шадже А., Шеуджен Э. Северокавказское общество: опыт системного анализа. - Москва-Майкоп, 2004. - С. 123.

<sup>2</sup> Там же.

рассматривали как долгий, но последовательно развивающийся путь общества к коммунизму. Поскольку народы были на разных уровнях движения к конечному пункту, то возникал вопрос: как «окраинные», отсталые народы придут к заветной цели – к коммунизму? Авторы исследований о младописьменных литературах подводили под свои идеи теоретическую базу, ссылаясь в основном на В. Ленина, который писал, что советская идея пригодна и для развития пролетария, и для отсталого крестьянства, и для развитых стран, и для отсталых национальных, государственных образований, и поэтому не следует думать, «что капиталистическая стадия развития народного хозяйства неизбежна для тех народов»<sup>1</sup>, которые еще не приобрели статуса передовых. Необходимо было выстроить формулы выравнивания культурного уровня развития разных народов. В сфере литературы и искусства одни считали, что младописьменные народы должны пройти через весь путь развития русской и мировой классики, но в сжатом виде; другие придерживались идеи, что такое повторение необязательно, что возможна эволюция художественного слова от фольклора (без промежуточных форм) к высотам реализма, «от дастана к роману». Работа Г. Гачева «Неминуемое. Ускоренное развитие литературы» положила начало долгой и запутанной дискуссии о младописьменной литературе народов СССР.

Нам представляется, что речь надо вести о несколько других обстоятельствах.

*Первое:* насколько время и духовно-эстетическая ситуация способствовали предполагаемому взаимодействию литератур? Надо учесть, что они обладали разными уровнями художественно-эстетического опыта. Следовательно, о серьезной учебе молодых писателей у классиков, пусть будут даже самых близких и больших, нет возможности. Для освоения большого эстетического опыта необходима определенная и мировоззренческая (философия) и художественная (духовная) подготовка творческой личности. В данном случае можно было бы речь вести только о том, как молодые писатели пробовали свои силы в подражании «великим». Исключения были, но основная масса новописьменных молодых писателей создавали свои произведения, именно учась у опытных строить какой-то сюжет (главным образом, около какого-то события, имеющего начало и конец); для молодых тяжело было еще включать в сюжет характер, внутренний мир героя; часто и не бывало в тексте этого внутреннего мира героя, его психологии; авторы ограничивались открытием социального лица, социального поведения героя.

*Второе.* В связи с этим всякие суждения о методах, методологии новописьменных литератур кажутся преждевременными; тем более их собственных. Новых принципов исследования жизни «большие» литературы не выработали или выработывали их, опираясь на принципы классическо-

---

<sup>1</sup> Ленин В. ИСС, т. 41. – С. 244.

го реализма с искусственным разбавлением художественного текста актуальными политическими, социальными лозунгами-идеями. Провозглашенная Уставом Союза писателей СССР мысль о показе жизни «в ее революционном развитии» вела и привела духовно-творческий процесс в явный тупик эстетической беспомощности и беспамятства; утвержденный Постановлением Союза писателей метод был не реалистическим по сути дела, а социально-утопическим романтизмом; создаваемые же писателями произведения новописьменных литератур в основном были ярким воплощением схемы пресловутого соцреализма – схема была усвоена, суть реализма – нет; она уходила в глубинные корни народного художественного мышления, наполненного здоровым, нравственно оснащенным этнографизмом и веками сложившейся психологией.

*Третье.* Какая бы она ни была, но факт, что новая литература, новая культура создавалась. Следовательно, у нее были свои закономерности, свои жанровые и стилевые предпочтения.

Литература начала прошлого века была в основном публицистической направленности. Насквозь была обращена к публике поэзия В. Маяковского, Н. Асеева, Э. Багрицкого; высокой публицистикой пронизаны «Окаянные дни» И. Бунина, «Несвоевременные мысли» М. Горького, дневники М. Пришвина, И. Шмелева, З. Гиппиус и многих других. Публицистика как жанр имела разные проявления в «больших» литературах и новописьменных, в том числе и адыгских. В «больших» она – как самостоятельный и очень мобильный жанр, в новописьменных, только что рожденных, публицистика проникает во все жанры и роды литературы, определяет сущностные качества решения художественных задач на уровне искреннего провозглашения идей – в прозе, поэзии, драматургии, в собственно публицистике также.

В национальной поэзии господствовала «политическая, гражданская и историко-революционная поэзия». Это характерно и для молодых, и для таких мастеров, как Д. Гулиа, С. Чанба – в абхазской, как А. Хатков, А. Шогенцуков, А. Охтов – в адыгских литературах и т.д. На первый план выходили задачи пропагандистские, агитационные, и несколько не художественно-поэтические.

Реализм в национальных литературах выглядел (на этапе их возникновения) не как реализм художественный, не как метод, а реализм этнографический, а в восприятии «внешних» читателей, как реализм экзотический, или, можно сказать, что это был этноэкзотический романтизм или социально-утопический романтизм с известной долей национально-экзотического миропонимания и мирооценки. Это особенно характерно для поэзии, в прозе же в силу имеющейся в ней «рассказываемости», «повествовательности» элемент реализма проглядывается чаще и конкретнее, хотя экзотическое, этнографическое в большей степени, чем метод, выступает организующим и сюжет, и конфликт, и систему образов началом. Это является важнейшим звеном в художественной структуре произведений горских писателей, поэтов, драматургов. Поскольку соблюдение обычаев

и правов строго обязательно в горском обществе, что именно это определяет многое в менталитете горца, авторы произведений вынуждены бывают довольно часто и подробно их воспроизводить, что становится причиной «похожести» одного произведения на другое, одних героев на других. Тем более, что на начальном этапе развития национальных литератур отсутствие опыта приводило молодых писателей к необходимости обратиться к этнопсихологическим особенностям народа, нравственно ориентированным качествам его мировидения (К. Закуев, «Обманутая любовь»).

В национальных республиках остро стоял другой вопрос: создание письменности и художественной литературы на родном языке. На какой графической основе? Большинство народов мусульманского Северного Кавказа пошло на создание своей, новой письменности на основе арабской графики, что породило немало острых моментов в духовных исканиях горской интеллигенции. Многие из местных большевиков и писателей осудили стремление определенной части интеллигенции к арабизации, усмотрев в этом, возможно, мощное влияние на новую культуру арабо-клерикальной духовности и что вскоре и было обнаружено почти во всех национальных республиках. Вскоре арабизация была заменена латиницей, а затем, в 30-х годах, – кириллицей.

В 20-х годах в газетах и несистематических альманахах было напечатано немало рассказов (во всех республиках), которые были чрезвычайно похожи на очерки, статьи, зарисовки, в них «чаще всего герои только пазваны – партизан, красноармеец, бедняк, горянка. Многие славословили новое, не умея раскрыть его сущность. Но при всех недостатках – риторичности, наивности – они упорно осваивали тематику, подсказанную современностью, целями воспитания нового, советского человека»<sup>1</sup>. В рассказах, безусловно, существовала назидательная сентенция: «не почитай, читатель адатов, искореняй их»<sup>2</sup>. Рассказы адыгейцев Т. Керашева «Аркъ» («Водка»), А. Хаткова «Жертва денег», Ю. Тлюстена «Князеубийца», И. Цей «Фатимино счастье», «Кожа», «Мулла Ибрагим», чеченца С. Бадиева «Зайнап», «Имран», «Месть» и многих других однотипны по материалу и характеру повествования: или тема революции, или тема послереволюционного устройства жизни общества. И в том, и другом случае авторы ведут речь о том, что было и о том, что получилось в результате определенных событий в жизни героев.

Ориентир молодых писателей на классический критический реализм был весьма незначителен, более того формален (на уровне подражания образцам), более интенсивным оказалось влияние новой русской советской литературы на молодых, но и оно часто не достигало уровня взаимовыгодного творческого сотрудничества. Исключения были: произведения Г. Ца-

<sup>1</sup> Корзун В. Литература народов Северного Кавказа // История советской многонациональной литературы, в 6 т., т. 1. – М., 1970. – С. 296.

<sup>2</sup> Там же. – С. 297.

дасы, С. Стальского, роман «Камбот и Ляца» А. Шогенцукова, роман «Щамбуль» («Дорога к счастью») Т. Керашева и некоторых других. Часто реалистическое было связано не с новыми социальными идеями, а с народно-поэтическим творчеством, с народным пониманием и осмыслением окружающего мира, в результате которых этнографическое в культуре и духовных завоеваниях народа достигало уровня художественного. Любопытно, что все исследователи, которые занимались творчеством Т. Керашева, подчеркивают его особенное отношение к фольклору. В фольклоре писатель видел не столько источник сюжетов, героев, даже источник стилиобразования – фольклорное и его собственно писательское слово есть нечто единое, сращенное в одно, законченное, художественно неповторимое явление. И потому «все созданное» писателем легко и свободно возвращается к народу, его фольклор не как прибавление к нему, а органическое его часть, умножающая и обогащающая его достоинства. Сказка и нынешний день воссоединились в чудесной прозе Т. Керашева, А. Шогенцукова, И. Цея, Ю. Тлюстена, дагестанских, чеченских, ингушских и осетинских писателей.

Произведения прозы 20-30-х годов на Северном Кавказе открыли российскому и мировому читателю необыкновенное разнообразие горцев и горской деятельности. Они раскрывали общественную ситуацию, процессы, для нее характерные. При этом они особо не отличаются друг от друга в разных литературах Северного Кавказа: социальные конфликты в них обозначены в черно-белых очертаниях, они исследуются в прямом, лобовом столкновении нового со старым. Поэтому подлинная жизнь всегда прикрыта актуальными социально-политическими лозунгами. Об этих произведениях как о произведениях «устоявшегося реализма» можно говорить с очень большой долей условности и осторожности. Для них ближе романтическое восприятие действительности, романтический пафос, выросший на основе народно-утопического, этноэкзотического реализма.

Становление новописьменных литератур проходило трудно, не так быстро и успешно, как это отмечается в исследованиях о творческом методе. Влияние национального фольклора было значительным и заметным. Новописьменные литературы продолжили народные традиции художественного мышления и усиленно осваивали опыт «новой» советской русской литературы. Но поскольку в последней были социально-утопические, романтические тенденции, поскольку и в ней традиции классического реализма «тяжело переплавлялись» в социалистический реализм, утверждение его позиций в русской и национальных литературах в течение 20-х, начала 30-х годов представляется весьма проблематичным. В новописьменных литературах особое внимание привлекало у писателей романтическое восприятие событий и всего того, что казалось молодым писателям значительным, основательным. Но явные тенденции реализма (вопреки вульгарному социологизму) проявили себя и в них в конце 20-х годов и в течение 30-х годов – в романах Т. Керашева, А. Шогенцукова, О. Этезова, И. Цея, во многих других.

В **Заключении** обобщаются основные результаты исследования и формулируются выводы.

**По теме диссертации опубликованы следующие работы:**

I

*Рецензируемые, реферируемые научные журналы, рекомендованные ВАК:*

1. Кондрашова И.И. Вопросы художественной трансформации идей в произведениях А.И. Куприна конца XIX – начала XX веков // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. «Филология». – Майкоп: изд-во АГУ, 2008. – Вып. 6(34). – С. 165-169.

2. Кондрашова И.И. РАПИ: дискуссии о классовости искусства и литературы // Культурная жизнь юга России. №2(27). – Краснодар, 2008. – С. 102-104.

3. Кондрашова И.И. Проблема демократизации русской литературы конца XIX – начала XX веков (на материале творчества Л. Толстого) // Культурная жизнь юга России. №4(29). – Краснодар, 2008. – С. 91-94.

4. Кондрашова И.И. Идеи Пролеткульта в русском литературном процессе первой трети XX века // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. №2. – Пятигорск, 2008. – С. 136-140.

5. Кондрашова И.И. Некоторые вопросы идеологии и эстетики русского символизма конца XIX – начала XX веков // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. №4. – Пятигорск, 2008. – с. 15-18.

6. Кондрашова И.И. Проблема художественного метода в становлении и развитии новописьменных литератур Северного Кавказа // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. «Филология» – Майкоп: изд-во АГУ, 2008. – Вып. 10(38). – С. 138-144.

7. Кондрашова И.И. Проблемы художественного метода и идея синтеза в русском литературном процессе конца XIX – первой трети XX веков // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Сер. «Общественные науки». – Ростов-на/Д., 2009. – №1. – С. 119-122.

8. Кондрашова И.И. Тип героя как компонент жанровой парадигмы «студии» // Вестник СГУ. Вып. 24. Филологические науки. – Ставрополь, 2000. – С. 69-72.

9. Кондрашова И.И. Л. Толстой и М. Горький: путь к «новому реализму» // Вестник Адыгейского государственного университета. – Майкоп: изд-во АГУ, 2008. Вып. 1. – С. 33-36.

II

10. Кондрашова И.И. Художественный синтез и традиции фольклора в русской повести конца XIX – начала XX вв. Размышления об особенностях жанра и концепции личности. – Майкоп: изд-во МГТИ, 2003. – 91 с.



11. Кондрашова И.И. Поиски художественного синтеза. Размышления об особенностях художественного синтеза в символизме и «исорсализме» русской литературы рубежа веков. – Майкоп: изд-во МГТИ, 2003. – 55 с.

12. Кондрашова И.И. Художественный синтез в литературе второй половины XIX – начала XX веков. – Майкоп: изд-во МГТУ, 2007. – 150 с.

13. Кондрашова И.И. Художественный синтез как важнейший жанрово-методологический фактор в русской прозе конца XIX – начала XX века и роль фольклора в этом процессе. – Майкоп: изд-во МГТУ, 2007. – 194 с.

14. Кондрашова И.И. Проблемы художественного метода и идея синтеза в русском литературном процессе конца XIX – первой половины XX веков и их особенности в формировании младописьменной литературы Северного Кавказа (Опыт критического анализа). – Майкоп: изд-во МГТУ, 2008. – 242 с.

15. Кондрашова И.И. Драматизация жанров эпической прозы второй половины XIX века: Поэтика художественного синтеза // Актуальные проблемы социогуманитарного знания. Сб. научн. трудов кафедры философии МПГУ. Вып. X. Часть 1. – М.: 2001. – С. 97-100.

16. Кондрашова И.И. Концепция личности в прозе русского символизма, роль в ней фольклора и идея художественного синтеза // Филологический вестник. Научный и образовательный журнал. – Майкоп, 2003, №5. – С. 90-101.

17. Кондрашова И.И. «Студия» в русской литературе второй половины XIX века: концепции жанрового синтеза // Конкурентный потенциал вуза в условиях рынка образовательных услуг: Теория и практика отечественного опыта. Материалы научно-практич. конф. (24-26 мая 2002 г.). – Армавир: АФЭИ, 2002. – С. 323-327.

18. Кондрашова И.И. Жанрообразующая функция героя в литературной «студии» (вторая половина XIX века) // Конкурентный потенциал вуза в условиях рынка образовательных услуг: Теория и практика отечественного опыта. Материалы научно-практич. конф. (24-26 мая 2002 г.). – Армавир: АФЭИ, 2002. – С. 327-332.

19. Кондрашова И.И. Один из аспектов изучения жанрового синтеза в курсе истории литературы // Научный потенциал вуза производству и образованию. Сб. науч. материалов межвуз. научно-практич. конф. (16-18 апреля 2003 г.). – Армавир: АФЭИ, 2003. – С. 342-345.

20. Кондрашова И.И. Проблема личности и ее художественное решение в повести И. Шмелева «Человек из ресторана» // Сб. науч.-метод. работ профессорско-преподавательского состава ... АЛУ. – Армавир: АЛУ, 2006. – С. 64-68.

21. Кондрашова И.И. Концепция личности в «новом реализме» и идея синтеза в художественных исканиях XX века // Наследие как система ценностей: язык, культура, история: сб. статей под ред. акад. Г.Г. Гамзатова. – Махачкала: ИЯЛИ ДНЦ РАН, 2007. – С. 358-372.

22. Кондрашова И.И. Проблема художественного метода в творчестве В. Короленко // Материалы IV Межд. научно-практич. конф. «Концепции преподавания и исследования иностранных языков, литератур и культур». – Армавир: АЛУ, 2007. – С. 108-112.

23. Кондрашова И.И. Особенности русской литературы переходного периода // Сб. науч.-метод. работ профессорско-преподавательского состава ... АЛУ. – Армавир: АЛУ, 2007. – С. 203-207.

24. Кондрашова И.И. Природа художественного синтетизма в творчестве В. Вересаева // Вестник Адыгейского государственного университета. – Майкоп: изд-во АГУ, 2007. – С. 186-190.

25. Кондрашова И.И. Идея художественного синтеза и традиции фольклора в русской литературе конца XIX – начала XX века // Творчество В.В. Кожина в контексте научной мысли рубежа XX-XXI веков: Сб. ст. 6-й Межд. научно-практич. конф. – Армавир, 2007. – С. 52-54.

26. Кондрашова И.И. Проблема социалистического реализма в русской и национальной литературе XX века // Научный вестник Южного Федерального округа. – Пятигорск, 2007, №2. – С. 4-10.

27. Кондрашова И.И. Идея художественного синтеза в русском и западноевропейском символизме // Россия-Запад: прошлое, настоящее, перспективы развития: сб. материалов II Межд. научно-практич. конф. (12-13 декабря 2007 г.). – Армавир: ИП Шурыгин В.Е., 2007. – С. 263-270.

28. Кондрашова И.И. Роль Пролеткульта в формировании нового художественного метода в русской литературе и искусстве // Материалы Межд. научно-практич. конф. «Актуальные проблемы науки в контексте православной традиции» (28-29 февраля 2008 г.) – Армавир, 2008. – С. 121-126.

29. Кондрашова И.И. Проблема преемственности в становлении социалистической литературы // Синергетика образования. 4-е Международные Кирилло-Методиевские чтения. Южное отд. РАО. Выпуск 12. – М. – Ростов-на/Д, 2008. – С. 323-329. (<http://www.sinobr.ru>).

30. Кондрашова И.И. Формирование нового художественного метода в советской литературе 20-30-х годов XX века (тезисы) // Россия-Запад: прошлое, настоящее, перспективы развития: сб. материалов III Межд. научно-практич. конф. (18-19 декабря 2008 г.). – Армавир: ИП Шурыгин В.Е., 2008. – С. 136-137.

31. Кондрашова И.И. «Новый реализм»: поиски художественного синтеза и новой «концепции личности» // Вестник Армавирского гос. пед. ун-та. – Армавир, 2008. – №5. – С. 42-45.

32. Кондрашова И.И. Некоторые тенденции развития русской литературы начала XX века // Синергетика образования. 5-е Межд. Кирилло-Методиевские чтения. Южное отд. РАО. Выпуск 15. – М. – Ростов-на/Д, 2009. – С. 173-176. (<http://www.sinobr.ru>).

**КОНДРАШОВА Ирина Игоревна**

**ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА И ИДЕЯ СИНТЕЗА  
В РУССКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ КОНЦА XIX-ПЕРВОЙ  
ПОЛОВИНЫ XX ВЕКОВ И ИХ ОСОБЕННОСТИ В ФОРМИРОВАНИИ  
МЛАДОПИСЬМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ СЕВЕРНОГО КАВКАЗА**

**А В Т О Р Е Ф Е Р А Т**

Подписано в печать 19.03. 2009 г.

Формат бумаги 60x84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага ксероксная. Гарнитура Таймс.

Усл. печ. л. 3,0. Заказ №101. Тираж 100 экз.

Издательство МГТУ

385000, г. Майкоп, ул. Первомайская, 191

$$10 =$$